









UNIVERSITE D'AIX-MARSEILLE
UNIVERSITE DE CARTHAGE

ED 355

ISBAN

IDEMEC "UMR 7307 CNRS-AMU"

Thèse présentée pour obtenir le grade universitaire de docteur

Discipline : Anthropologie
: Sciences du cinéma, de l'audiovisuel, des technologies de l'art & des médiations artistiques

RHOUMA Neila

La transmutation du tapis Amazigh en Tunisie : entre artisanat traditionnel, design et art contemporain

The transmutation of the Amazigh carpet in Tunisia: traditional crafts, design and contemporary art

Soutenue le 03/ 07/ 2020 devant le jury :

-Catherine Bernié-Boissard (professeur émérite, Université de Nîmes) Rapporteur
-Isabelle Bianquis (professeur, Université de Tours), Rapporteur
-Mounira Ben Mustapha (professeur, Université de Tunis) Examinatrice externe
-Ghislaine Gallenga (MCF HDR AMU-IDEMEC) Examinatrice interne
-Laurent Sébastien Fournier (MCF HDR AMU) Directeur de thèse
-Houcine Ben Slimane (professeur, Université de Carthage) Co-directeur de thèse

Numéro national de thèse/suffixe local : 2020AIXM0215/021ED355

Résumé

La Tunisie est un pays imprégné par la culture amazighe. Cela est visible à travers ses créations artisanales telles que le tapis. Un patrimoine culturel précieux qui est ainsi protégé par de nombreuses structures étatiques telles que l'Office National de l'Artisanat et Le Centre Technique de Création, d'Innovation et d'Encadrement dans le Secteur du Tapis et de Tissage. Tant d'organismes qui militeraient dans la conservation de ce patrimoine aujourd'hui retrouvé dans différentes disciplines. Dès lors, le tissage amazigh devient un support associé aux secteurs de l'artisanat traditionnel, du design et de l'art contemporain.

Le phénomène de diffusion de ce savoir-faire semble être une pratique stratégique adoptée par les structures étatiques pour valoriser et conserver ce legs. Cette politique nous invite à soulever des questions qui sont les suivantes :

L'Etat tunisien est-il parvenu à la conservation du patrimoine des tapis amazigh ? A contrario, dans quelle mesure l'évolution de la société tunisienne a-t-elle influencé les expressions esthétiques du tapis amazigh et comment cette évolution technique et esthétique a-t-elle engendré une transmutation du signe amazigh ?

Pour répondre à cette question, dans un premier chapitre, nous nous sommes intéressées aux structures précédemment évoquées et à leurs stratégies. Dans les chapitres suivants, nous nous sommes penchées sur l'étude de la poïétique, l'esthétique et la sémiotique des tapis amazighs produits dans les trois contextes. Étude comparative qui nous permet d'évaluer l'efficacité de la stratégie adoptée. Si elle révèle une cohérence et ressemblance, nous en déduirons l'efficacité du programme. Dans le second cas, si les résultats sont divergents, nous signalerons l'inefficacité du programme dans la conservation du patrimoine tout en révélant les failles de la stratégie et proposant de relatives solutions.

Mot Clefs :

Artisanat, Design, Art, Tissage, Tunisie, Amazigh

Abstract

Tunisia is a country that isimbuedwith TheAmazighCulture. This is visible through his handcrafted creations such as the carpet. A precious cultural heritage thatis thus protected by numerous state structures such as the National Office of Handicrafts and The Technical Center for Creation, Innovation and Management in the Carpet and Weaving Sector.So many organizations that militate in the conservation of this heritage today found in different disciplines.From then on, Amazigh weaving became support associated with the traditional craft, design and contemporary art sectors.

The phenomenon of dissemination of this knowledge seems to be a practical strategy adopted by state structures to enhance and preserve this legacy.This policy invites us to raise the following questions:

Has the Tunisian State managed to conserve the heritage of Amazigh carpets? Conversely, to what extent has the evolution of Tunisian society influenced the aesthetic expressions of the Amazigh carpet and how did this technical and aesthetic evolution generate a transmutation of the Amazigh sign?

To answer this question, in the first chapter, we are interested in the structures mentioned above and their strategies.In the following chapters, we have focused on the study of the poetics, aesthetics and semiotics of the Amazigh carpets produced in the three contexts.

A comparative study that allows us to assess the effectiveness of the strategy adopted.If it reveals consistency and resemblance, we will deduce the effectiveness of the program.

n the second case, if the results are divergent, we will point out the ineffectiveness of the program in heritage conservation while revealing the flaws in the strategy and proposing relative solutions.

Keywords :

Crafts, Design, Art, Weaving, Tunisia, Amazigh

Remerciements

Ce travail est l'aboutissement d'un long cheminement au cours duquel j'ai bénéficié de l'encadrement et le soutien de plusieurs personnes, à qui je tiens à dire profondément et sincèrement merci.

Je souhaite remercier en premier lieu mon directeur de thèse Mr Laurent Sébastien Fournier et mon codirecteur Mr Houcine Ben Slimane qui se sont toujours montrés à l'écoute tout le long du processus d'apprentissage, ainsi que pour le temps et l'aide qu'ils ont bien voulu me consacrer.

En second lieu, je dédie mes remerciements à Mr Hichem Messaoudi directeur de l'Institut Supérieur des Beaux-Arts de Nabeul pour son aide à la concrétisation de ma soutenance de thèse.

Ensuite, je souhaite remercier mes informateurs qui ont contribué à la réussite de ce projet.

Je remercie également tous les membres qui évalueront ce travail.

Enfin, je n'oublie pas mes parents pour leur patience et en particulier ma sœur qui m'a soutenue et aidée tout au long de ma recherche.

Merci à tous et à toutes.

Sommaire

Introduction

L'amour et la passion pour la culture amazighe sont le produit de mes souvenirs d'enfant. Une enfant entourée de vieilles femmes tatouées et habillées d'un drapé. Des images qui ont marqué ma mémoire et habité mon esprit au point de m'inciter à entamer des recherches sur cette culture amazighe. Une étude qui a, de prime abord, concerné leur signes. Ces symboles que j'observais constamment sur les mains et le visage de ses femmes, tapissaient, également, bien d'autres supports tels que le tissage, la poterie, la bijouterie et l'architecture. Face à la diversité des corpus qui se présentaient à moi dans l'étude des signes amazighs, j'ai décidé d'axer ma recherche uniquement sur les tapis. Une étude qui a nécessité une documentation sur les amazighes en Tunisie.

Selon « la thèse capsienne » de Gabriel Camps, le lien entre la Tunisie et les Amazighes remontent à l'aire néolithique ancienne, à savoir, il y a 8000 ans avant notre ère. À cette époque le peuple capsien commence à occuper les régions continentale, steppique, de haute plaine de la bande tellienne, méditerranéenne de l'Afrique du nord, qui s'étend de la Tunisie au Maroc. D'après les récentes découvertes de Slimane Hachi, des vestiges d'art préhistorique de datation antérieure aux capsiens et remontant à l'aire paléolithique supérieure (-15000 -17000), ont prouvé la présence de proto-berbères à cette époque (CHAKER, 2016)

Le peuple originel amazighe tunisien a depuis subi de nombreuses invasions et conquêtes des Phéniciens devenus ensuite Carthaginois, des Puniques, des Romains, des Vandales, des Byzantins, des conquérants arabo-musulmans, sans oublier le protectorat français. Ce brassage caractéristique de la Tunisie a permis un échange, une influence mutuelle des différentes cultures produisant ainsi une berbérité tunisienne en perpétuelle évolution.

Ainsi, ces envahisseurs ont engendré le retrait et l'effacement de la culture amazighe en Tunisie. D'ailleurs, à la suite de l'indépendance tunisienne, le peuple amazigh fut renié par les chefs d'État. Selon les propos de Stéphanie Pouessel dans son article intitulé « La revendication amazighe en Tunisie : la tunisianité au défi de la transition politique » paru dans l'ouvrage collectif dirigé par Mohand Tilmatine **et** Thierry Desrues intitulé : *Les revendications amazighes dans la tourmente des « printemps arabes »*.

> « À l'époque de la construction nationale, Bourguiba, cependant, luttait pour l'unification nationale et tenta d'annihiler toute appartenance qui pouvait être réfractaire à l'unité de la nation (tribale, régionale, etc.). Sa politique de lutte contre le sous-développement faisait table rase des attachements à la tradition qu'il jugeait comme un frein au développement, comme en atteste l'épisode du voile (Bourguiba dévoile une femme en public), du jus d'orange bu publiquement lors d'un mois de ramadan (le travail est plus important que le jeûne), etc. Sa lutte contre le sous-développement et les signes de pauvreté atteint ce que l'on pourrait percevoir aujourd'hui comme des symboles de culture et de tradition à l'instar des villages amazighophones »(POUESSEL, 2018, p. 216).

Aussi à la fin du protectorat français en 1956 et la prise de pouvoir par Habib Bourguiba, les Amazighes furent réduits au silence. Le président successeur Zine Abidin Ben Ali a continué à appliquer la même discrimination envers cette population. Cependant les Amazighes se considérant libres et marginaux, ne se sont jamais soumis aux contraintes institutionnelles et sociales en revendiquant leur différence. L'opposition du peuple aux normes et la volonté des chefs de l'Etat de créer une unité nationale engendrent une détermination politique d'effacer la culture amazighe des origines tunisiennes. Ainsi, elle fut pendant longtemps relativement gommée des esprits tunisiens. Elle y demeure tout de même présente nonobstant les transformations subites.

C'est après la révolution tunisienne de 2011 et la chute de Zine Abidin Ben Ali que la situation évolue pour le peuple tunisien. Il se libère de ses chaînes et ose jouir de ses libertés telles que la liberté d'expression. Ainsi, les communautés tunisiennes amazighes réapparaissent. Des mouvements amazighistes revendiquent leurs origines et réclament une reconnaissance.

Ce combat identitaire a d'autant plus été attisé par la nouvelle constitution tunisienne adoptée en 2014. Elle évoque dans son article 39 l'enracinement de l'identité arabo-musulmane dans l'éducation, réduisant ainsi l'histoire de la Tunisie à environ 1400 ans en excluant toutes les autres origines et ethnies. La déclaration de cet article déclencha le mécontentement de la société civile et de certaines associations telles que l'ATSM : Association tunisienne de soutien des minorités et l'ATCA : Association Tunisienne de la Culture amazighe.

Celles-ci proposent d'intégrer à l'article 39 l'histoire complète à l'origine de l'identité tunisienne. Ainsi, « Depuis la chute du dictateur Ben Ali, d'innombrables associations ont vu le jour. Même les non-locuteurs revendiquent l'héritage amazighe comme une composante irréductible de l'identité du pays » (MOUSSAOUI, 2017). Cette mobilisation et ce combat furent à l'origine d'une loi dans la constitution tunisienne. Une loi qui défend les diverses ethnies, langages et religions présents dans le pays.

La situation particulière, souvent empreinte de violence, les incite bien évidemment, à l'affirmation de leur identité. Et cela en se munissant des moyens qu'ils possèdent tels que leurs talents pour la production artisanale. Le fonds patrimonial de la culture amazighe est, ainsi, transmis à travers des conceptions matérielles.

Une manifestation culturelle se retrouve sur de nombreux supports sensibles tels que le tapis, dont les premiers vestiges datent entre 7000 et 5500 ans avant notre ère. En effet, « les sites archéologiques de la civilisation anatolienne du paléolithique, Catal Hüyük et Hacilar, abritent des vestiges datés entre 7000 et 5500 avant notre ère.

Certains Kilims anatoliens qui ont été conservés remontent aux IIXe- XIVe siècles. Et quelques fragments au IXe siècle » (JÜRG, 1993, pp. 80-82). Cela fait de ces pièces des témoins de l'abondance culturelle et des objets de recherche énormément traités.

Cette nouvelle polémique autour des racines amazighes de la Tunisie a piqué ma curiosité, nourrie par les recherches. Un sentiment de fil invisible m'a relié alors au monde amazigh si longtemps ignoré.

Une sorte de membrane non perceptible se réveille sans crier gare dans des circonstances particulières : la reconnaissance de mon être, qui se manifeste dans un combat contre les malversations de la mondialisation et de la consommation altérant notre patrimoine identitaire. Une identité que j'ai découverte via les tatouages particuliers et intrigants que j'observais sur certaines femmes de ma famille paternelle. Une passion qui se réveille ensuite en moi suite à l'intérêt que j'ai manifesté face au collier kabyle qui m'a été offert. Ceci m'a, ainsi, permis de découvrir la spécificité de ce brassage culturel, auquel je me suis facilement identifiée. Étant franco-tunisienne, fruit donc d'un métissage, je me suis aisément retrouvée dans les valeurs prônées par les Amazighes. Tout comme je me suis reconnue dans le sentiment de force procuré par cette caractéristique. Ces valeurs ont créé une inclination pour le statut de la femme amazighe qui siège dans l'épicentre social. Cela sera explicité à travers les analyses exposées tout au long de cette thèse.

Ayant également suivi un cursus en Design produit à l'Institut supérieur des Beaux-arts de Nabeul, j'ai rapidement assimilé l'importance de la dimension créatrice artisanale dans l'affirmation et la dénotation identitaires de soi.

Cette thèse m'a offert l'opportunité de matérialiser le penchant que j'éprouve pour les amazighes. Quant aux études qu'elle a engendrées, elles m'ont permis de découvrir les différents angles abordés et envisagés sur le sujet amazigh. Ainsi, les anthropologues se sont depuis longtemps intéressés à ce peuple et à son art en particulier.

En effet, « Quand elles sont authentiques, les survivances sont riches d'enseignements historiques, car elles remontent fort loin dans le passé » (SAPIR, 1969, p. 24).
Le tissage amazigh est un support énormément étudié. De nombreux vestiges de cette pratique propagée par ces individus demeurent en Tunisie.
Aujourd'hui, des tapis amazighs issus de l'art tribal, et d'autres issus d'un artisanat fonctionnel et de l'art contemporain cohabitent sur le territoire tunisien. Pourtant malgré la profusion d'éléments d'influence amazighe, il est regrettable de constater le manque de recherches sur cet aspect de la culture tunisienne, *a contrario* de ses voisins l'Algérie et le Maroc.
En droit fil, les recherches sur la culture amazighe (Amazigh) du Maghreb ont dévoilé un paradigme auquel cette société doit faire face : c'est-à-dire, La puissance induite par ses richesses patrimoniales versus la vulnérabilité causée par l'exploitation de cet héritage par les autres sociétés et plus précisément la société de consommation.

Dans l'objectif de coucher noir sur blanc mes théories et par souci de clarté, il a été indispensable de cerner et définir certains termes tels que : l'Amazighe, la Tunisie, les Amazighes en Tunisie, le Signe et le Symbole, l'Art, l'Esthétique, le Style, le Design, l'Artisanat et l'anthropologie. Ces derniers sont ci-dessous exposés.

1/ Les Amazighes

Dans l'établissement de recherches sur la question amazighe, il a été nécessaire de puiser aux sources de différents profils disciplinaires, à savoir, historiens (Salluste, Ibn Khaldoun (2012), Gabriel Camps (2007), conservateurs de patrimoine (Michel Colardelle et Mireille Jacotin (2008), docteur spécialiste en linguistique amazigh (Salem Chaker (1989) / (2008)/ (2010), Professeur en cinéma, spécialiste en tapis (Francis Ramirez et Christian Rolot (1995) et bien d'autres.

D'après les ouvrages historiques, les Amazighes sont les habitants du nord de l'Afrique. Géographiquement, ils sont localisés dans « L'espace de la Tamaghza qui s'étend des îles Canaries à l'oasis de Siwa, sur des milliers de kilomètres… » *(*GAY-PERRET, COLARDELLE, CHAKER & JACOTIN, 2008, p. 33).
Autrefois, cet espace était situé en Afrique du Nord, s'étendait de l'océan Atlantique au Nil et couvrait douze pays, dont l'Égypte, la Libye, la Mauritanie, le Niger, le Mali, la Tunisie, le Maroc et l'Algérie.

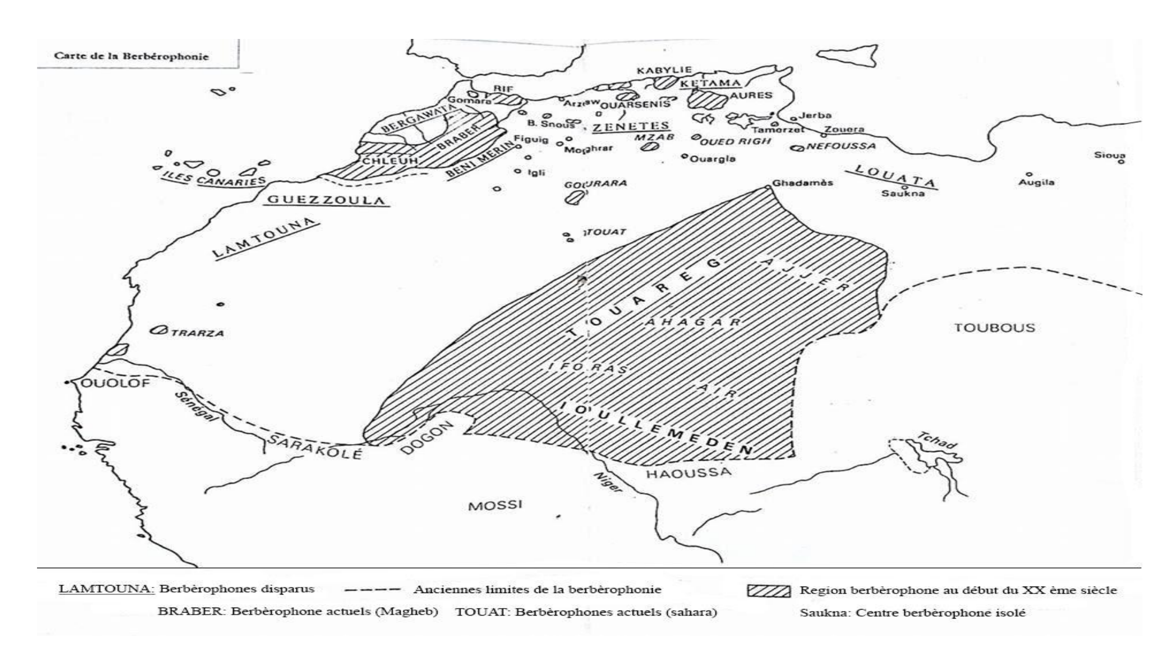


Figure 1: Carte de la berbérophonie [Source : CAMPS. (1984). Encyclopédie berbère :1 (Abadir – Acridophagie) . France : Edisud.p11]

De nombreuses hypothèses ont été émises autour de l'origine des Amazighes. Généalogiquement, ils seraient issus d'un haplo groupe ouest-eurasien du paléolithique, il y a environ 16000 ans avant J.-C. Ils seraient le produit de « deux types humains qui contribuèrent à la formation du groupe » (CAMPS, 2010, p. 21).

Le premier haplo groupe était sédentarisé entre l'actuelle Érythrée et l'Éthiopie et se serait divisé en trois branches. Ce groupe a remonté le Nil puis s'est dirigé vers les pays du Maghreb qu'il a pénétré par l'est. Des traces de son passage demeurent à Gafsa (ville tunisienne). Ce qui vaudra à leur descendance le nom de capsien.

Ces « proto-Berbères » rencontrent en arrivant dans le Maghreb le « Mechta et Arbi » (ou homme de Cro-Magnon du Maghreb). « L'homme de Machta el-Arbi est d'origine orientale (cf. *Homo Sapiens* de Palestine) » (Ibid[1]. p12). Ils possèdent de plus une filiation avec l'homme du Jbel-Irhoud, l'homme atérien « Dar es-Soltan ».

Ainsi, le premier type d'*homosapiens* représente « l'auteur de la civilisation capsienne qui a reçu le qualificatif de proto-méditerranéen »(Ibid. p13). Le brassage de ces deux peuples qui a donné naissance aux *capsiens,* représente la première tribu amazighe reconnue. Ces derniers sont également les premiers habitants des terres tunisiennes.

[1]Ibidem est une terminologie latine signifiant « même endroit », généralement abrégée en ibid. ou encore ib.. Il est appliqué pour référencer un document stable et éviter la répétition d'une source précédemment citée.

Vers le IIIe siècle av. J.-C. le royaume amazigh se subdivise en trois tribus : les Maures, les Massæsyles et les Massyles. Le royaume des maures s'étendait de l'atlantique au fleuve de Moulouya. Les Massæsyles possédaient des terres qui étaient situées à l'Est de Carthage, entre le Mulucha et la rivière Amsaga. Les Massyles gouvernaient sur les terres localisées entre la rivière Ampsaga (ouel el kebir) et le territoire carthaginois.

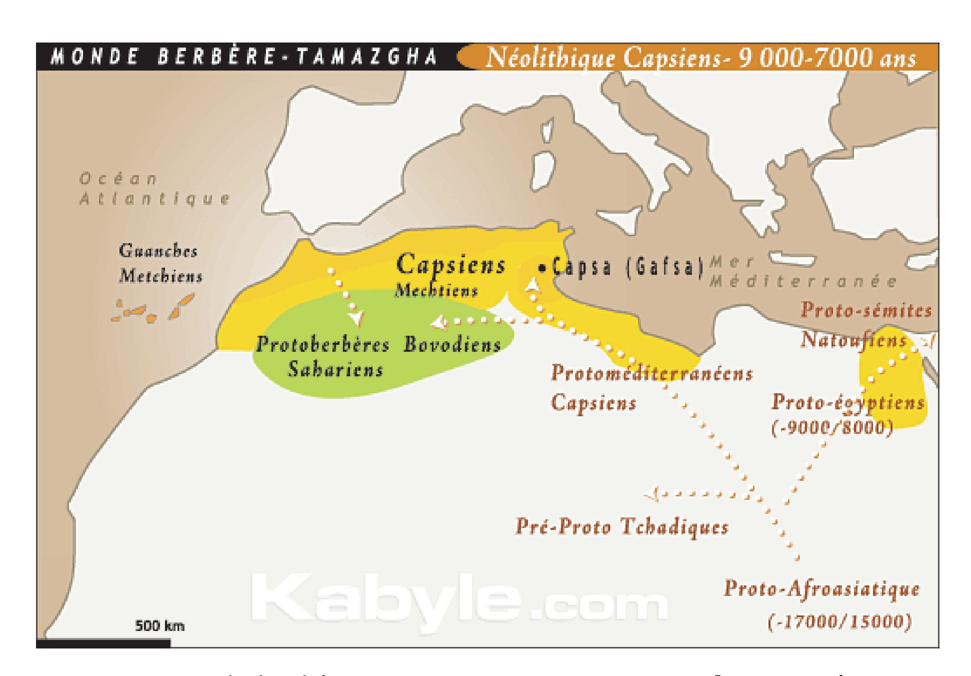


Figure 2 : Carte Monde berbère -17000 15000 ans capsien [Source ; (ALZAZ, 2017)]

Au premier siècle av. J.-C, les Amazighs se divisent encore en d'autres tribus dont les « Lebous ou Libyens, Tehenu, Temehu, Meshwesh. » (CAMPS, Les Berbères : Mémoire et identité, 2007, p. 21). « Salluste (Ier siècle av. J.-C.) distinguait déjà une première strate de peuple constituée par les Gétules et les Libyens »(Ibid. p7).

Pour Hérodote (Ve siècle av. J.-C.), les Libyens sont les descendants des Troyens. Après la destruction de leur ville par les Hellènes, ces derniers cherchent refuge en Afrique. Ils se sédentarisent alors dans une région à l'ouest du fleuve Triton sur les côtes tunisiennes. « Cette hypothèse est reprise par Hécatée (IVe siècle av. J.-C), selon lequel les Troyens auraient fondé une ville, Cybas, à proximité de Hippo Diarrhytus (Bizerte) ou Hippo Regius (Annaba) » (AKLI HADDADOU, 2000, p. 24).

Ces derniers conquirent de nombreuses contrées comme Carthage. Cette invasion de Carthage engendre une théorie autour d'une descendance amazighe d'origine cananéenne orientale.

« Carthage avait exercé sur les Numides et autres Lybiens une telle influence que dans certaines régions, les populations citadines et même rurales se disaient cananéennes » (CAMPS, 2010, p. 8).

Ainsi les Numides forment le royaume amazigh le plus renommé. Sa gloire a été établie par ses rois (Gaïa, Syphax, Massinissa, Juba 1 et 2).

Selon Ibn Khaldun, le roi Tubba alors Seigneur de la province du Yémen, envahit le Maghreb et donna le nom d'*Ifrîqiya* à la région. Il nomma ces habitants « berbères » suite à leur idiome étrange. « En arabe « *barbara* » signifie un mélange de sons inintelligibles » (IBN KHALDOUN, 2012, p. 130).

Mais Afrique ou *Africa* est issue de la racine amazighe d'*Ifrann* et du radical *Ifré*. Ce mot qualifie la grotte. Ainsi, *Ifré* est attribué aux populations locales qui habitent les grottes. Il s'agit donc de la population troglodyte des Aït Ifrann. La traduction latine du terme amazighe se transforme en *Africa* ou Afrique.

Il est évident, à la lecture de toutes ces hypothèses et de quelques autres qui ne manqueront certainement pas d'émerger, que les Amazighes sont une population hybride et mélangée depuis l'aube de l'humanité.

Ce peuple s'oppose par ailleurs à l'idée d'État-nation. Ils se pensent à la manière d'une communauté d'êtres affranchis, définis en tant que sujets. Dès lors les mécanismes de personnification et de subjectivation sont dominants. Ils se distinguent du reste par l'hétérogénéité de ses groupes ethniques.

Nous citerons par exemple les Lawata, Zenata, Hawara, Masahmudah, Chaoui, Soussi, Rifain, Kabyle, Chenoui, Mozabite, Nafouss, Tamasheq et Ketama…

Évidemment l'isolement induit une certaine consanguinité. Malgré cela, le métissage et la diversité des quarante millions d'Amazighes, assure leur perpétuation. La pérennité se donne à voir sur tout le territoire tunisien.

2/L’amazighité en Tunisie

La Tunisie est un pays du Maghreb situé entre l’Algérie et la Libye. Elle a une superficie de 162,155 km^2(KLOTCHKOFF, 2012, p. 14)et comporte actuellement 11.512.721 habitants. Elle occupe une position géographique des plus stratégique. En effet, ce pays se localise à la pointe orientale du Maghreb. Il domine, ainsi, face à lui la Sicile, la Méditerranée occidentale et la Méditerranée orientale.C’est un territoire longtemps convoité par de nombreux peuples. Parmi, toutes ces populations, nous citons, tout d’abord, les Amazighes, premiers habitants nomade de la Tunisie, dont les emblèmes le plus connus sont la princesse la « *Kahena* » et le roi « Massinissa ». Ce peuple ancestral est le seul qui résistera au futur envahisseur en se retranchant dans les terres.

Il cohabitera avec ces derniers et demeurera jusqu'à ce jour présent en Tunsie.

Le nombre de la population amazighe en tunisie s’élève à 30.371 (KMIRA, 2017) habitants recensés en 2014 dans les zones berbérophones de Tunisie (Tamazret, Taoujout, Zraoua, Sedouikech, Guellala, Agim, Oued Zebib, Douiret, Chenini, Ras El Oued, Bir ThlathineJarjer).



Figure 3: Cartographie de la répartition amazighe en Tunisie[RHOUMA, N. carte de la Tunisie. 2017.]

Historiquement, il demeurait dans toute la Tunisie. Plusieurs groupes, formant des villages de quelques centaines milliers de personnes, sont localisés sur la côte méditerranéenne, à l'Ouest et le long de la frontière avec l'Algérie (Monts de Tebes, El Kef, Siliana), ainsi que dans la région de Gafsa. Les Amazighs ont, aussi, vécu à Snad, Bou Saad, Bou Omran, à Zrawa, Gabes, Matmata, Tamazghat, Tagujout, Toujane, Zraoua, Klala, Sidouikch, Ouarsighen au centre tunisien. À l'instar de toute l'Afrique amazighe, les berbérophones sont essentiellement regroupés dans des régions isolées, coupées des circuits commerciaux, des échanges humains et culturels. Cet isolement représente néanmoins un facteur crucial dans la préservation de la culture amazighe.

Ils se sont, également, sédentarisés à Tamaghza, Midass et Chbika situés à l'Ouest tunisien et Djerba, Matmata, Tataouine, Médenine, Kebili, Tozeur, Ghamrasen, Chenini, Beni Barka, Douiret, Sidra, Guallela, Jerba dans le Sud tunisien. L'île de Djerba d'origine amazighe détient selon Ibn Khaldoun son nom de la tribu amazighe qui y vivait. De nombreuses ruelles de Djerba possèdent des noms amazighs tels qu'Almay, Sedghian, Tiwagen, Domghar et autres.

Le peuple tunisien amazigh pratique toujours sa langue nommée (Chelha). Les dialectes amazighes persistent et sont employés dans les villages de Chenini, de Douiret, de Zraoua, de Taoujout, de Tamazret, de Guellala, de Sedouikech et d'Ajim.

Les citoyens de Matmata, Ghomrassen, Toujane, Sened, Guermessa, Majoura, Ouesslat, etc., ont, quant à eux, totalement été arabisés.

La Tunisie a longtemps été le symbole d'une alliance entre Carthaginois, Puniques et Lybiens (amazighes). « Dès les origines mêmes de Carthage, nous voyons donc face à face deux entités : la ville marchande orientale et une certaine souveraineté libyenne. De la rencontre de ces deux entités, orientale et africaine, est né le fait punique » (CAMPS, 2007, p. 154).

Ces hommes libres parlent le « *Zentia* » en Tunisie et écrivent le « *Tifnak* » qui apparut VIIe siècles av. J.-C. Leur vestige patrimonial matériel et immatériel subsiste sur tout le territoire tunisien. Le plus grand nombre de vestiges amazighs ont été retrouvé en Tunisie et en Algérie. Parmi ces derniers est identifiée la forteresse du guerrier Jugurtha, petit-fils du roi amazighe Massinissa, allié des Romains contre les Carthaginois. La capitale numide est également située en Tunisie à Dogga. De nombreuses régions tunisiennes portent le nom de rois amazighs comme Tunis, de la racine « *Tennes* », Gabes originellement appelée « *Kaps* », *Sfax* provenant de « *Syphax* » et Nabeul dérive du nom du roi « *Nipal* ».

3/ Traces de la culture amazighe dans la Tunisie actuelle

Des traces de la culture amazighe perdurent inconsciemment dans les coutumes tunisiennes. Citons le plat du couscous ou la position de Tanit que prend la mariée lors de la cérémonie de l'*« outia »*. En effet selon Hérodote, la déesse carthaginoise, d'origine phénicienne nommée Tanit et représentant le féminin sacré chez les Carthaginois se retrouve également chez les Amazighes. Dans la culture amazighe, *Tanit* est nommée *Tanet*, représente la déesse de la fécondité et symbolise la féminité généreuse. Son attribut principal est le delta symbolisant l'utérus de la femme enceinte.

La permanence de la culture amazighe se manifeste également à travers de nombreux objets artisanaux tels que les tapis ornés de signes amazighs, dont nous allons parler dans cette thèse.

C'est ainsi que les Amazighes également appelés libyens par Hérodote (484-420) ont parsemé un grand nombre de traces de leur croyance païenne sur tout le territoire.

En effet, il subsiste chez le peuple amazigh et en particulier chez les femmes un ensemble de rituels originellement païens. Le tissage est évoqué parmi la sédimentation de ces dernières : le rapport liant la femme au tissage remonte à des croyances bien lointaines provenant du mythe d'Athéna. La divinité évoquée n'est pas la bâtisseuse d'Athènes mais son *alter ego* amazighe. Athéna est une déesse que l'on retrouve chez les Libyens sous le nom de *Nit*. Elle serait pour les Amazighs la fille de Poséidon nommé *Anzar* et de la nymphe du lac Triton en Tunisie. À une époque très ancienne, elle gouvernait un royaume libyen (Afrique du Nord) et plus précisément sur la « *Tritonie* » actuellement appelée Tunisie. (ATLAS, Athéna, Déesse lycienne de Tritonie, 2018) Ce royaume était gouverné par des femmes qui pratiquaient le matriarcat sans pour autant être opposées à l'homme. Athéna reine de *Tritonie* présidait les arts et était connu pour ses dons de tisseuse.

Étant donné la place que tiennent le signe et le symbole dans la culture amazighe, il est nécessaire de définir et de ne pas confondre le symbole avec le signe. Une précision qui permettra de poser notre cadre théorique.

Contrairement au signe, le symbole « n'est pas conventionnel et intellectuel, mais appelle de l'imagination sensible vers un spirituel qu'il suggère sans le signifié » (SOURIAU, 1990, p. 168). Le symbole est une entité porteuse de sens dont il fournit lui-même la représentation.

Dans ce cas, il représente une entité avec laquelle s'élabore une convention langagière, un aspect social, une preuve de reconnaissance mutuelle entre les libertés. C'est un élément constitutif d'un langage entant que système de communication ou d'alliance, une loi de mutualité entre les sujets.

4/ La langue et les signes amazighes

Ainsi, la langue amazighe couvre une immense aire géographique partant du Maghreb au Sahara-Sahel et unit différents idiomes. C'est une longue ramification de la famille chamito-sémitique ou afro-asiatique. Ce langage comprend : le sémitique, le couchitique, l'égyptien ancien et le « tchadique » (haoussa). Il a évolué, varié et est pratiqué au Maroc (40 à 45%), en Algérie (25 à 30%), au Niger, au Mali, au Burkina Faso (les Touaregs), en Libye, en Mauritanie, en Égypte et en Tunisie. Cette diversité a toutefois engendré « une langue commune, jamais officielle, parfois nationale, ayant assimilé plusieurs emprunts, se décline en dialectes liés à des particularismes locaux » (GAY-PERRET, COLARDELLE, CHAKER & JACOTIN, 2008, p. 150). Cette langue possède plusieurs dénominations, souvent dérivées de noms de tribus qui l'emploient : anfusi/tanfusit, arifi/ tarifit, acelhi/ tacelhit, Amazigh/ tamazight, Cleuh/ Chelha ….
Les Amazighes maintiennent en outre depuis deux mille ans et demi, un système d'écriture le : tifinagh (libyco-amazigh) ou Tifnak.

> « Dans le Maghreb, les anciens Africains ont utilisé un système d'écriture, le libyque, duquel est dérivé l'alphabet tifinagh des Touaregs ; or des inscriptions libyques et des tifinaghs anciens ont été retrouvés en grand nombre dans des régions aujourd'hui totalement arabisées (Tunisie, nord-est de l'Algérie, Rharb et région de Tanger au Maroc, Sahara septentrional...). Dans les pays du Nord, cette écriture subit la concurrence du punique, puis du latin ; on admet qu'elle était déjà oubliée lorsque fut introduit l'alphabet arabe au VIIe siècle. En revanche, elle fut conservée et évolua suivant son génie propre dans les pays sahariens où elle n'avait eu à subir aucune concurrence » (CAMPS, 2007, p. 23).

Actuellement, cet alphabet est utilisé sous des formes adaptées par les Touaregs (Targui), kabyles, les marocains et les tunisiens. Des associations militantes l'enseignent aux jeunes générations.
Une variante de ce langage est également appliquée aux créations artisanales amazighes. Ces expressions esthétiques apparaissent sur les tapis, la céramique, la bijouterie, les tatouages et reprennent des caractères de l'alphabet Tifinagh.

Il habille par ses formes simples et géométriques les différents supports, leur conférant un décor abstrait, simple et épuré. Ces graphismes obéissent à la théorie dualiste de Leroi-Gourhan qui suppose l'existence d'une symbolique sexuelle dans les représentations primaires.

En effet, dès les années soixante, André Leroi-Gourhan expose une nouvelle approche dans l'interprétation de l'art pariétal paléolithique(ZAF, 2017). Cette hypothèse se base sur une référence aux documents eux-mêmes. Ainsi, il analyse les relations de voisinage entre les œuvres et leur position par rapport à la topographie des cavités.

> « Pour lui le désordre des figures et des signes sur les parois n'est qu'apparent. L'enregistrement précis de chaque figure par rapport à la topographie de la grotte comme par rapport aux figures voisines fait apparaître un ordre grâce à une méthode statistique simple (au départ il s'agissait de cartes perforées). Cette démarche lui permet de décrire des figures d'entrée et des figures de fond ainsi que dans chaque panneau des figures centrales et périphériques. L'ensemble dessinerait une dualité bison aurochs/cheval avec une connotation mâle/femelle »(Op.cit).

C'est-à-dire, un traitement statistique des représentations est mis à l'œuvre et aboutit à une lecture symbolique des figurations (pictogramme, mythogramme) interprétées et identifiées comme des symboles masculins ou féminins. Des réseaux de relations entre animaux, êtres humains et signes ont été ainsi décelés selon une division en deux groupes complémentaires. Des sanctuaires pariétaux tapissés de signes abstraits ou réalistes symbolisant la dualité sexuelle sont découverts. Il est loisible de considérer que l'homme du paléolithique possédait une conscience de la complémentarité homme/ femme.

L'historien Bruno Barbatti se défait des herméneutiques traditionnelles (magie, chamanisme, totémisme…) et déduit que les grottes ornées paléolithiques pourraient représenter des temples spirituels. À l'instar de ces formes géométriques, le rapport à la spiritualité se retrouvera plus tard dans l'art amazigh. Cette théorie peut en effet être appliquée aux tapis amazighs visiblement désordonnés dans l'objectif de dissimuler un sens profond.

Selon cette approche, « Presque tous les motifs tirent leur origine du symbolisme sexuel ; il représente la rencontre des deux sexes, la grossesse et l'enfantement » (BARBATTI, 2006, p. 21).

Ils se répartissent en deux catégories : symbole masculin et symbole féminin. Les symboles féminins sont signifiés par des triangles, chevrons et de X. Les symboles masculins sont des dérivés de trait et de barres. Ces formes abstraites sont des modélisations d'organes génitaux.

Toutes ces formes présentent dans l'art pariétal paléolithique se manifeste dans l'art amazigh. Différentes variantes résultent des ramifications tribales et témoignent de leur appartenance.

Quant aux couleurs, elles proviennent d'éléments tirés de l'environnement et varient aussi d'une tribu à l'autre.

Ces particularités s'exposent dans des œuvres architecturales et artisanales. Elles sont retrouvées sur les murs des troglodytes ou sur les œuvres artisanales des régions amazighes de Douiret, Cheneni et Guermessa en Tunisie.

Dès lors, il parait évident de s'attarder sur le traitement des notions de signe et symbole. Des notions qui s'aborderont de diverses manières selon le type d'approches abordées qui seront ci-dessous présentées.

5/ Approche anthropologique du signe et du symbole

En anthropologie, le signe est considéré tel le qualificatif d'œuvres culturelles expressives (mythes, rites, croyances, etc.). Selon Lévi-Strauss, ils se dévoilent sous la forme d'une « réorganisation de l'expérience sensible au sein d'un système sémantique » de ce fait, ils résultent d'une élaboration collective de la fonction symbolique.

Dans ce cas, « l'activité symbolique ne saurait être regardée comme un domaine particulier de la recherche anthropologique, mais est traitée par celle-ci comme une propriété intrinsèque du social. Toute culture se présente comme un certain ordre symbolique » (BONTÉ & IZARD, 2002, pp. 688 - 689). Par conséquent, le symbole évoque une norme sociale et collective.

La différence entre le signe et le symbole est que contrairement à ce dernier, le signe évoque l'union d'un signifiant et d'un signifié. Le symbole est le facteur d'une relation entre un signifiant et d'autres signifiants. Alors que le signe possède un signifié d'une autre nature que le signifiant, le symbole fait partie de l'ensemble d'un ordre de valeurs signifiantes perçu comme radical dans son altérité à l'égard de la réalité donnée.

A l'opposé du signe qui induit un transfert vers une idée spécifique, le symbole induit une notion de généralité telle que la berbérité, la spiritualité et l'identité.

Le signe représente quant à lui, une manifestation matérielle qui exécute un transfert vers une entité d'un autre ordre. Il indique une différence entre deux ordres de rapport, à savoir, les rapports signifiants sensibles et les rapports signifiés intelligibles. Il peut être perçu tel un standard social, un langage commun convenu suite à une coopération entre les membres d'une société.

Il représente une entité « arbitraire » ou « conventionnel ». Tous les aspects signifiants se soumettent à un besoin spéculatif qui n'est définissable comme tel que corrélativement aux autres aspects signifiants dans un langage historique spécifique.

6/ Approche philosophique

Selon Kant : « La puissance de signification est le pouvoir de la connaissance du présent comme moyen de liaison de la représentation du prévu avec celle du passé » (KANT, 1868, p. 506). L'origine de l'avenir est considérée entant que schématisation de la mouvance conceptuelle, que l'itinéraire de la pensée (sens) (ORTIGUES, 2007, p. 43) qui dévoile le signe.

Il existe diverses sortes de signes qui ont été classifiés. Parmi eux sont identifiés ceux qui se basent sur le *modus significandi*, c'est à dire sur le mode dont ses signes possèdent un raisonnement. Cela s'applique sur des principes formels, à savoir, sur la façon dont le signe souhaite être admis et adopté comme tel, toute classification de ce style résulte d'une interprétation et d'un processus herméneutique.

Une autre distinction est à préciser. Celle du signe inductif et du signe de communication. Les signes d'induction résultent d'une pensée intrinsèque alors que les signes de communication nécessitent une interactivité, une corrélation. Ainsi, le signe se considère comme une forme de communication composée de règles langagières. La raison de ce discours se détermine dans le projet de l'unifier et d'induire une réaction.

Ainsi, il est convenu que le signe dévoile une entité. Par conséquent, la fonction primaire d'un signe consiste à discerner l'idée à sa matérialité ou l'essence à l'apparence. Cette distinction ne peut avoir lieu qu'en se réfléchissant dans le paraître et aboutir à deux formes de manifestation « ce qui montre » et « ce qui est montré », la forme des rapports signifiants et signifiés, des formes significatives et objectives de l'expression langagière. Un signe a, ainsi, pour vocation la médiation entre matériel et immatérielle, dévoilé à la suite d'un procédé discursif. Le couple signifiant/signifié désigne la même chose, mais de différente manière. Il possède, dans le discours, des fonctions différentes.

7/ Approche sémiotique

Selon Ferdinand de Saussure le signe comporte deux parties : une partie sensible nommée signifiant et une partie suprasensible nommée le signifié. Ces deux facettes représentent le recto verso d'une même feuille. Le signe, ainsi, constitué est l'aboutissement d'un produit. Il est considéré tel une manifestation du rapport de l'homme au monde.

La sémiologie est le produit d'une réaction opposée au postulat selon laquelle la production de langage succède la constitution des concepts, de façon que les termes seront indépendamment tributaires d'une signification. Alors que pour les sémiologues, c'est les relations qui associent les mots qui procurent et produisent du sens. Cette approche, initiée par Saussure, représente l'épicentre de l'analyse des mythes abordés par Lévi- Strauss. Ainsi, il ne suffit pas uniquement d'explorer la surface narrative du mythe, mais plutôt de détecter la coordination cachée à partir de codification du propos que le mythe diffuse, le (système) du mythique étant mise en exergue via les liens que les codes de la substance mythique cultivent entre eux.

Quant à la théorie de Peirce, le signe s'aborde de manière triadique. Ainsi, une tripartition des signes : l'indice, l'icône et le symbole se présentent à nous

Premièrement, l'indice correspond à un signe immédiat, c'est-à-dire une trace de pas, un bruit. « Un Indice est un signe qui fait référence à l'Objet qu'il dénote en vertu du fait qu'il est réellement affecté par cet Objet. (...) Dans la mesure où l'Indice est affecté par l'Objet, il a nécessairement certaines qualités en commun avec cet Objet, et c'est sous ce rapport qu'il réfère à l'Objet. Il implique, par conséquent, une certaine relation iconique à l'Objet, mais une icône d'un genre particulier ; et ce n'est pas la simple ressemblance à son Objet, même sous ces rapports, qui en font un signe, mais les modifications réelles qu'il subit de la part de l'Objet » (SANDERS PEIRCE, 1903, p. 248). Selon Peirce, il représente un signe réellement affecté par l'objet.

Dans ce cas le signe indiciel se manifeste comme tel dans la réalité et n'invite pas au codage, à la réflexion et à la mentalisation. Ainsi, il ne matérialise pas une chose ou un phénomène, mais les manifeste empiriquement tel que les nuages gris annonçant un orage.

Deuxièmement, l'icône correspond à un objet dynamique dont la valeur descriptive définit sa qualité. Cela dépend d'une similarité qualitative ou ressemblance. Plus le signe par exemple une photographie, une sculpture, un dessin est fidèle à la réalité plus sa qualité iconique est élevée.

« Une icône est un signe qui fait référence à l'Objet qu'il dénote simplement en vertu de ses caractères propres, lesquels il possède, qu'un tel Objet existe réellement ou non. (...)
N'importe quoi, que ce soit une qualité, un existant individuel, ou une loi, est une icône de n'importe quoi, dans la mesure où il ressemble à cette chose et en est utilisé comme le signe » (Ibid. p247).
Ainsi, l'icône correspond à un élément représentatif.

Troisièmement, le symbole correspond à une loi, une règle ou une habitude dont le signe est relié qu'à son interprétant. Il ne représente pas picturalement son objet. C'est-à-dire qu'« un symbole est un signe qui se réfère à l'objet qu'il dénote en vertu d'une loi, habituellement une association générale d'idées, qui provoque le fait que le Symbole est interprété comme référant à l'Objet » (Ibid. p249). Contrairement à l'image, le signe symbolique se structure par opposition ou exclusion.

Cette théorie peircienne va dans une certaine mesure influencer l'approche de Jean Molino qui considère trois niveaux pour l'analyse des formes symboliques : immanent, poïétique et esthétique. Selon les propos tenus par Molino dans son ouvrage *Le singe musicien : Essais de sémiologie et d'anthropologie de la musique* parue en 2009, le symbole tel un instrument indépendant et concepteur combinant les relations des expérimentations de l'Homme avec le monde en vue de le construire sémiotiquement. En effet, l'individu est distancié à l'aune des faits empiriques par le fait de la construction.

Ainsi, les figures symboliques opposées à la configuration de systèmes sont composées de « processus organisés ». Molino se base sur l'aspect opératoire et fondateur du symbole.
En effet, chaque création humaine prépose une « construction » symbolique, qui se dévoile matériellement. Elle demeure liée à des processus édificateur et concret, résultant des stratégies poïétiques (de création).Généralement, la poïétique évoque « les stratégies de production, ce qui signifie que l'objet symbolique a été produit, un jour, par une personne déterminée, dans un certain but et que ce producteur a donné une ou plusieurs significations à cet objet qu'il a produit » (BENSMAIN, 1987, p. 119). Ainsi, la poïétique s'applique au niveau du processus de la genèse de l'œuvre.

Cette approche Peircienne triadique tout comme l'approche analytique poïétique de Molino, seront illustrées dans l'analyse de cette recherche. En effet, notre travail ne se contentera point d'étudier superficiellement le signe inscrit sur les tapis amazighs, mais tâchera de comprendre son message codé selon le contexte et le milieu de son émergence (artisanat, Design et art) et d'en dévoiler les mythes et les rites.

8/ Art et artisanat : définitions

Étant donné l'implication des différentes disciplines (art, artisanat, Design, anthropologie) au sein d'une même recherche, il est pertinent de les définir afin d'en déduire la fonction et l'utilité.

L'art est considéré tel un domaine d'étude anthropologique pertinent à aborder dans le cas amazighe, d'où la nécessité de le définir.

Étymologiquement, l'art est « venu du latin *ars*, dont il a pris la plupart des sens, et jugé équivalent au grec *tékhni*, des divers sens duquel il a aussi hérité dans la réflexion philosophique. En général, l'art est l'emploi de certaines qualités de pensée ou d'adresse manuelle dans la réalisation d'une œuvre ; mais le terme d'art prend autour de cette acception globale des nuances assez variées pouvant même parfois s'opposer entre elles ; aussi faut-il distinguer, dans ce mot, plusieurs sens différents » (SOURIAU, 1990, p. 171).

L'étymologie du mot art provient de la racine AR.

« a) En grec AR (ἀρῶ) représente dans le verbe (**àpapioxw**) signifie : adapter, ajuster, lier

b) le latin AR-mus et AR-tum qui contiennent l'un et l'autre l'idée de « jointure », « d'articulation ». D'où la racine « AR » qui signifie ″unis en liant ensemble ». Le grec « ἄρετη » qui signifie « excellence », « perfection », contient l'idée de liaison idéale. La recherche étymologique débouche donc sur cette idée que l'art signifie littéralement : le connexe, la concordance, l'ordinaire, l'arrangement. Elle fait ressortir l'idée d'agencement harmonieux, de liens unissant des éléments en un tout et produisant ainsi un ensemble qui tend à la perfection » (BARDY, 2000, p. 32). Selon cette définition, l'art correspondrait à la manifestation esthétique d'un ensemble de connexion harmonieuse cérébrale. Ainsi la définition générale désigne l'art tel un ensemble de procédés qui permettent d'obtenir un résultat pratique grâce à l'établissement d'un ordre convenable. Cette notion de l'art le désigne selon une approche utilitaire, répondant à un besoin. Dans ce cas l'art est synonyme de « technique ». Cette définition de l'art correspond plutôt à une ancienne définition. Ainsi, elle est tout d'abord considérée comme la création de l'homme. La notion d'art invoque une philosophie de rupture entre l'homme et la nature. Elle représente l'aboutissement d'une attention humaine qui fait appel à une connaissance intellectuelle et à un savoir-faire technique.

Depuis l'antiquité, le terme d'art possédait un sens plus large que celui évoqué aujourd'hui. Afin de saisir son changement, il est nécessaire de méditer sur le travail humain, soit à son activité productive.

Dans ce type de société, le terme d'art désigne toute activité créative. Ainsi le statut d'artiste et d'artisan se confond. Cet amalgame représente le résultat de deux raisons :

> «1ère raison : L'artisan produit généralement de façon individuelle, il est le seul à intervenir dans l'acte de production, il effectue la totalité des opérations, entre la matière première et le produit fini ; il est le seul agent. Dès lors le résultat de son travail est certes bien un « produit», mais peut-on s'en tenir à ce vocabulaire ? Il est aussi et surtout une « œuvre » au sens fort du mot, c'est-à-dire un objet au travers duquel s'exprime la personnalité de celui qui l'a fait, sa richesse, sa maîtrise, son habileté et son talent, sa finesse et sa sensibilité (cf. la notion de chef-d'œuvre dans compagnonnage) tandis que l'artisan s'exprime dans son œuvre, laisse sa marque, de sorte que si le produit est anonyme, l'œuvre est, pour ainsi dire, toujours signée. On voit donc par-là que ce que produit la société artisanale, qu'il s'agisse d'une coupe grecque, d'une lampe à huile, ou d'un meuble baroque, est à la fois et indissociablement objet utile, une coupe est faite pour boire, et quelque peu œuvre d'art, puisqu'expression d'un homme dont il porte l'empreinte, pouvant, en outre, avoir une certaine beauté.
>
> Telle est la première raison qui rend difficile la distinction de l'artiste et de l'artisan. Il y en a une seconde.
>
> 2e raison : Dans la société artisanale (et cela, pratiquement jusqu'au XXe siècle) très souvent l'artiste sert le prince ou la religion… l'Église ou l'État. L'art est alors au service d'une fin religieuse ou politique à laquelle, elle se subordonne. De la sorte, même si l'œuvre d'art exprime la personnalité créatrice et sa vision du monde, elle s'inscrit dans un projet qui est extérieur au domaine de l'art et contribue à ramener l'artiste au niveau de l'artisan, c'est-à-dire de celui qui obéit à une fin qui déborde l'art lui-même »(Ibid. pp 33-34).

Les créations amazighes représentent selon cette définition et considération de l'art un titre d'exemple.

> Quant à ce qui est nommé art amazigh, il est défini par H. Camps tel un art rural, ancien et primitif. « De l'art berbère se dégage un caractère archaïque qui différencie ses créations des œuvres d'art musulman. L'art des Amazighs est proprement un art abstrait, une pure création de l'esprit guidé par un instinct profond et des traditions sans âge. L'art berbère se rapproche de l'art dit “ primitif “ où l'artiste fabriquait tout, pour soi-même… L'art est défini par opposition à l'artisanat, comme le résultat d'un travail désintéressé et non professionnel. Il devient synonyme de la recherche du “ beau pour le beau “.
>
> Concrètement, les objets traditionnels tels que les bijoux, la poterie, le tapis… relèvent de l'art populaire (expression esthétique) … L'art berbère se manifeste essentiellement dans la poterie, le tissage » (AKKACHE-MAACHA, 2008, p. 8).

De ce fait, l'art dit traditionnel représente une œuvre humaine. En général, il comporte des confections artisanales populaires, à savoir : tapis, vêtement et bijoux… l'art s'assimile à la technicité. Au sens spécifique, cela correspond à une activité esthétique qui induit une symbolique sur les objets usuels.

C’est dans les années vingt que Ricard, Golvin, Herber inaugurent la vision sensible de l'art rural maghrébin. Ils prennent conscience de « beauté » d’un art tribal inconsidéré, plus tard surnommé « art berbère ». La naissance d’une histoire de l’art amazigh s’élabore grâce à leurs travaux.

Cet art est aujourd’hui mondialement connu grâce aux pièces recueillies dans les musées ou les collections particulières et aux photographies qui ont constitué un matériau iconographique élaborant petit à petit l'archéologie du genre. Cette forme d’étude a permis de détecter une évolution des pièces et d’en dégager des périodes, écrivant ainsi son histoire.

Actuellement, l’art amazigh évoque « un art rural maghrébin et saharien, très follement géométrique, préférant les motifs rectilinéaires à la courbe et au volume.

Indépendants des techniques, les motifs, obéissant aux mêmes règles d'une géométrie stricte et parfois savante, se retrouvent aussi bien sur les céramiques et les tissages que sur le cuir ; le bois ou la pierre. Or, cet art très ancien se caractérise, chez les sédentaires, d’une remarquable permanence. Il est lié à ces populations au mépris des siècles, des conversions religieuses, des assimilations culturelles. Comme un fleuve tantôt puissant, tantôt souterrain, il est toujours présent dans l'inconscient du Maghrébin. Souvent étouffé par le triomphe citadin des cultures étrangères, il est capable d'étonnantes résurgences, apparemment anachroniques, dès que faiblit l'apport extérieur des formes artistiques plus savantes » (CAMPS, 2007, p. 27).

Cet art fut conservé par son peuple pour la transmission technique et théorique du patrimoine artistique amazighe. Les Amazighs procèdent à un transfert technique, esthétique et de sémantique dans leurs ouvrages. « Représentantes d’une culture réduite tendant à disparaître » (NAJI, 2001, p. 17), les femmes impliquées et habitées par l’art ont permis la conservation de leur patrimoine.

L’art représente à leurs yeux « une inspiration envisagée comme un acte métaphysique et une volonté d’obtenir un produit parfaitement adaptés, soit définitifs, dans sa structure par l’utilisation » (SOURIAU, 1990, p. 595). Ces manifestations esthétiques se retrouvent dans le patrimoine matériel et immatériel tunisien.

Ainsi, il devient nécessaire de définir la dimension d’esthétique.

9/De l’art à l’esthétique et au style

L'esthétique représente « une étude réflexive du beau, au sens général, se subdivise dans l'étude des modes du beau, les catégories esthétiques. Ces valeurs racines nourrissant la création et la constitution d'un corps être existant objectivement en elle-même, observable et positif, les œuvres d'art. L'esthétique prend alors son troc massif, elle se fait philosophie et science de l'art. Mais du troc naissant maintenant branche, car l'étude des œuvres elles-mêmes tient étroitement à bien d'autres études qui en dérivent... » (Ibid. p727).

« Baumgarten utilise cette distinction dans une perspective leibnizienne ; il voit alors dans les *aistheta* de vraies connaissances, mais “ sensitives“ les images de l’art en feraient partie par leur caractère concret et sensible, et une “ science philosophique “ en est possible lorsque le philosophe réfléchit sur l’art »(Ibid. p726).

Baumgarten considère l’esthétique telle une réflexion sur l’art et sur les œuvres d’art. Elle n’a pas pour objectif la temporalité en elle-même.

Kant considère l'esthétique telle « une science ayant pour objet le jugement d’appréciation entant qu’il s’applique à la distinction du beau et du laid »(Ibid. p726).

Dans sa définition « Lalande réfute l’esthétique telle une science, en arguant d’un caractère affectif et subjectif attribué aux appréciations de l’art » (Ibid. p727).

« De l’étude des seuls “jugements de goût“, l’esthétique s’est développée jusqu’à devenir une étude des réactions à l’art et aux essences esthétiques, étude faite d’observation à caractère scientifique » (Ibid. p727).

Quant à Hegel il définit l’esthétique comme la philosophie de l’art. Elle a, dans ce travail, pour vocation de permettre l'analyse de créations artisanales, artistiques et issues du design et d'en dévoiler les particularités. La notion d’esthétique est étroitement liée à celle de style qui est ci-dessous définie.

Selon ces approches, l’esthétique représente une réflexion de l’art. En résumé, elle est une science réflexivement philosophique de l’art. Elle permet d’en identifier les spécificités, l’être et le style de l’œuvre. C’est dans ce sens qu’elle sera employée dans cet ouvrage. En effet, elle nous permettra d’identifier la beauté du tapis, son être et sa caractéristique. Dans le cadre de cette recherche, il est d’autant plus nécessaire d’assimiler la notion de style que d’esthétique.

Le style représente une notion phare pour l’appréhension de l’expression artistique et une étude fondamentale de l’anthropologie culturelle du milieu du XX^éme^ siècle.

Dès lors, il a été traité par de nombreux anthropologues tels que M. Mauss, Lévi-Strauss et A. Leroi-Gourhan. Il est particulièrement étudié dans le cadre d'une anthropologie du comportement esthétique par Leroi-Gourhan. Ses recherches concernant le style et la stylistique dévoilent les relations tissées entre les éléments issus de la tradition et ceux produits dans un contexte contemporain tout en mettant l'accent sur les variations subtiles d'un même style. Le style est ici « au travail et en travail » (MARTINELLI, 2005, p. 48), dessinant d'emblée une dynamique propice à l'établissement d'une« systématique de l'évolution des formes». Un phénomène d'évolution que nous nommons transmutation. La transmutation est un concept réapproprié par Walter Benjamin. Dans son ouvrage *l'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, il s'intéresse profondément aux nouvelles techniques et à la manière dont elles transforment l'art. Il nomme ce phénomène transmutation. Nous entendons par transmutation un transfert qui engendrerait une mutation.

Et c'est ce même phénomène qui est actuellement identifié dans l'art du tissage amazigh. Tissage qui a intégré de nouveaux modes de production pouvant affecter la constance du style amazigh.

C'est en droit fil avec la pensée de Leroi-Gourhan que nous tentons d'observer l'évolution stylistique du tapis amazigh selon son contexte d'émergence. En s'investissant dans ce projet, nous avions pour méthodologie le comparatisme large et ouvert, traitant des différentes catégories sociales possédant divers acquis, manières de faire et perceptions de l'objet lui-même. Dans cette recherche de style, il est nécessaire de considérer le contexte social d'émergence. Contexte qui produit divers paramètres tel que le changement technique, la transplantation migratoire ou les phénomènes de mode.

> « Le style n'est pas une réalité intemporelle, immuable, un ensemble statique de traits et de symboles qui se transmettraient de génération en génération. Il se construit tout le long de la chaîne de transmission et fait appel à une mémoire qui sous-tend les perceptions et les représentations esthétiques »(Ibid. p6).

La notion de style peut induire une deuxième signification : elle peut être considéré telle une constante morphologique : dans ce cas, le formalisme est abordé. Les chercheurs de cette tendance déclarent que « tous les problèmes de contexte et de sens doivent être mis de côté pour favoriser une relation pure et directe avec l'œuvre d'art. Celle-ci doit être appréciée pour ses qualités formelles (par exemple : la composition, la forme, le trait et la couleur) » (D'ALLEVA, 2006, p. 35).

Selon cette définition, toute entité formelle se manifestant sous la forme d'une ornementation répétée et possédant une qualité esthétique qui doit être considérée comme fondamentale dans l'analyse stylistique des formes artistiques.

D'après l'historien de l'art Meyer Schapiro : « par style, on entend la forme constante et parfois les éléments, les qualités et l'expression constants dans l'art d'un individu ou d'un groupe d'individus » (SCHAPIRO, 1982, p. 35)

Le style amazigh s'exprimant à travers la constante application de formes géométriques est aussi bien identifié dans l'art primitif, l'artisanat et le design. Cependant, comment se manifeste-t-elle dans ces nouveaux contextes ? Le style amazigh révèle-t-il réellement une forme de constance ?

10/ Approche par le design et la technique

Le design est une science apparue suite aux problèmes posés par la production industrielle. Cette discipline s'est énormément propagée pendant le XXe siècle. Sa définition fut suggérée par T Maldonaclo en 1961 à Venise et adoptée par l'ICSID (Conseil International des Sociétés de Design industriel). Elle est ainsi formulée : « Le design est une activité créatrice qui consiste à déterminer les propriétés formelles des objets que l'on veut produire industriellement » ou artisanalement « Par propriétés formelles des objets, on ne doit pas entendre seulement les caractéristiques extérieures, mais surtout les relations structurelles qui font d'un objet ou d'un système d'objets une unité cohérente, tant du point de vue du producteur que du consommateur » D'où « le terme générique design suppose un brassage des sources des héritages et des pratiques ; il rend compte des fonctions artistiques, symboliques et techniques que l'activité occupe désormais dans le champ social »(QUINTON, 1998, pp. 81-86).

Suite à ces propos, l'on peut affirmer que le design est une discipline visant à la création d'objets à la fois fonctionnels, esthétiques et conformes aux impératifs d'une réalité industrielle et sociale.

D'où, elle s'inscrit à mi- lieu entre fonctionnalité et esthétique, entre rationnel et symbolique et entre modernité et patrimoine. Elle reflète la synthèse de l'identité humaine et l'être que nous somme, ceux afin de s'identifier à travers ces créations.

De ce fait, ce domaine a récemment fait l'objet d'intégration d'entité culturelle dans ces créations. Parmi, les inspirations culturelles implantées dans les objets issus du design, nous pouvons citer la culture amazighe. Cette intégration de la culture amazighe dans le contexte du design apparaît en priorité sur le mobilier issu d'artisanat fonctionnel.

On entend par artisanat fonctionnel un artisanat dans lequel la productibilité et la fonctionnalité priment sur l'esthétique. Cette caractéristique de l'artisanat fonctionnel peut avoir un impact sur l'évolution du tapis, suite à sa réappropriation.

L'artisanat étant l'une des variantes du design, ce terme est ainsi fondamental à expliquer.

Le mot « artisanat » évoque le concept et le mode de production. Pour l'UNESCO (1997), « la contribution manuelle directe de l'artisan demeure la composante la plus importante du produit fini ». Ainsi, l'artisanat correspond à un type d'activité et d'organisation du travail s'inscrivant dans un mode d'expérience corporelle et d'accomplissement individuel. Il représente le fruit d'une acquisition d'un savoir-faire manuel dont les secrets ont été transmis par les générations précédentes. En effet, « L'artisanat évoque une technique et un savoir-faire.

La technique représente l'ensemble des outils, et des moyens qu'il faut maîtriser pour travailler un matériau. Le savoir-faire, c'est tout ce qui s'apprend au fur et à mesure de longues heures de pratique et de réflexions sur son propre travail. C'est une qualité qui prend des années à se bonifier » (LEROUX, 2017). Cette inscription dans une continuité temporelle associe l'artisanat à la lenteur, au respect de la tradition, mais aussi, en corollaire, à l'usage de matériaux « naturels » ainsi qu'au refus de la production massive, dépersonnalisée et au modèle économique et social sans durabilité qui la promeut. Le mouvement *Arts and Crafts* est issu de la pensée socialiste du XIXe siècle, la « contre-culture » néo rurale des années 1960-70 voyait dans l'activité artisanale un élément de critique du « système » (Marchand, 2017 : 5). L'artisanat s'inscrit ainsi dans une mobilisation contre le système de consommation massive. Cet engagement se manifeste dans l'intégration du savoir-faire artisanal au statut de patrimoine culturel immatériel.

« L’artisanat traditionnel est peut-être la manifestation la plus matérielle du patrimoine culturel immatériel… Il existe de nombreuses expressions de l’artisanat traditionnel : les outils, les vêtements et les bijoux, les costumes et les accessoires des fêtes et des arts du spectacle, les récipients, les objets utilisés pour le stockage, le transport et la protection, les arts décoratifs et les objets rituels, les instruments de musique et les ustensiles de ménage, ainsi que les jouets destinés aussi bien au divertissement qu’à l’éducation.
Nombre de ces objets ne sont destinés à être utilisés que peu de temps, comme ceux qui sont créés en vue de rites festifs, alors que d’autres peuvent devenir un héritage qui se transmet de génération en génération. Les savoir-faire que suppose la création d’objets d’artisanat sont tout aussi divers que les objets eux-mêmes et peuvent être aussi bien un travail délicat et détaillé tel que celui des ex-voto de papier que la tâche rude consistant à fabriquer un panier solide ou une couverture épaisse » (Anonyme, Savoir-faire liés à l’artisanat traditionnel - patrimoine immatériel - Secteur de la culture - UNESCO, 2017).

11/ Anthropologie de l’art et anthropologie culturelle

Nous pouvons en déduire que l’artisanat traditionnel est une activité qui émerge des besoins sociaux et locaux se manifestant sous une forme matérielle. Un aspect qui est dévoilé par de nombreuses recherches anthropologiques.
En effet, cette science axée sur l’étude de l’activité humaine dans son cadre socioculturel aborde entre autres l’artisanat tel un outil permettant de comprendre et saisir les habitus des sociétés étudiées. Dans ce cas, la production artisanale vouée à la perte nourrit les analyses culturelles et les réflexions de l’anthropologue.
La nature même de cette science qu’est l’anthropologie se manifeste dans son étymologie. Le mot anthropologie est de racine grecque et dérive d’anthropos (homme ou humain) et logos (connaissance). Elle se définit entant que théorie philosophique qui met l'homme au centre de ses préoccupations. Ainsi, c’est une science, dédiée à l’étude de l’Homme dans son ensemble indivisible. Elle analyse l’unité humaine dans sa diversité et examine l’homme dans son cadre social et culturel.
Elle associe des approches de diverses natures, à savoir pratique (enquête de terrain) et théorique (documentation littéraire) dans son application.
Cette science dévoile la permanence et le changement. Autrement dit, elle arbore l’origine et le développement de la variabilité humaine et des modes de comportement sociaux à travers le temps et l’espace.

« En 1749, Georges-Louis Leclerc fut le premier spécialiste à considérer l'anthropologie une discipline indépendante. Son développement reposait sur deux postures : en tant qu'analyse de la diversité physique de l'espèce humaine (l'anatomie comparée) et en tant que résultat du projet comparatif de la description de la diversité des peuples.

Vers la fin de la Seconde Guerre mondiale, la plupart des puissances avaient déjà envisagé la professionnalisation de l'anthropologie. En général, il s'agissait d'une ethnographie positiviste, qui se voulait de renforcer le discours sur l'identité nationale.

À l'heure actuelle, l'anthropologie peut se diviser en quatre sous-disciplines principales: l'anthropologie biologique (ou anthropologie physique), qui étudie la diversité du corps humain au passé et au présent; l'anthropologie sociale (dite aussi anthropologie culturelle ou ethnologie), qui analyse le comportement humain, la culture et les structures de relations sociales; l'archéologie, qui est chargée de l'humanité prétéritée et permet de connaître la vie de peuples exterminés; et l'anthropologie linguistique (ou linguistique anthropologique), consacrée à l'étude des langages humains »(Anonyme, Définition de l'anthropologie, 2017).

Cet ouvrage s'inscrit entre Anthropologie de l'art et l'anthropologie culturelle ou ethnographie.

L'anthropologie de l'art est une science sociale dont la finalité se dévoile dans l'étude de productions plastiques et picturales des sociétés humaines dites traditionnelles. Elle s'investit dans l'analyse esthétique, technique et sémiotique de diverses formes de production, tout en mettant en évidence les significations de ces dernières dans leurs cadres culturels. Elle applique une démarche dialectique en établissant un lien entre approche et étude iconographiques pour une finalité d'établissement de la notion de style définit entant que « des ensembles de conventions formelles utilisées pour traduire visuellement des messages à caractère social, religieux, philosophique à l'aide d'un langage symbolique »(BONTÉ & IZARD, 2002, p. 83).

Quant à l'anthropologie culturelle, elle « est concernée par le relativisme culturel et par la technique, des objets, des traits de comportement pour aboutir à synthétiser l'activité sociale. Une importance est accordée aux traits culturels et aux phénomènes de transmission de culture »(RIVIÈRE, 2016, p. 16).

L'anthropologie est donc une science qui peut se lier à d'autres disciplines pour les transformer en objet d'étude tel que l'art.

Un aspect qui sera mis en exergue dans cet écrit. Il ne se restreindra pas à ce fait. D'autres problématiques seront étudiées sous des approches différentes. Aussi est-il utile de présenter ce qui a déjà été publié en se référant à des repères bibliographiques.

12/ Repères bibliographiques concernant le sujet choisi

Les recherches sur le sujet amazighe nécessitent une immersion dans le monde berbérophone, ce par le biais de nombreux ouvrages ciblés sur l'art amazigh et en particulier sur le tissage. Parmi ces derniers sont cités : *Tapis et tissage du Maroc : Une écriture du silence* de 1995 à travers lequel Monsieur Christian Rolot et Monsieur Francis Ramirez présentent l'esthétique de l'authentique tapis amazigh marocain, en dévoilant la signification sociale qui y est cachée et en la confrontant au regard extérieur.

Quant au livre apparu en 2000 nommé *Le tissage dans l'Atlas Marocain : Miroir de la terre et de la vie* d'Yvonne Samama, il définit le tissage traditionnel comme un rituel déterminant l'identité villageoise de cette vallée. Elle démontre ainsi l'évolution technique de cet art ancestral qui conserve malgré tous les traces et la symbolique de ces ancêtres.

Un autre ouvrage intitulé *Tapis berbère du Maroc : la symbolique, origines et signification* de Bruno Barbatti publié en 2006, s'axe sur la symbolique originelle de l'authentique tapis amazighe marocain.

Pour sa part, l'écrit de Frédéric Damgaard : *Tapis et tissage*, considère le tissage authentique amazigh du Maroc tel « un lieu de mémoire collective exprimant un mode de vie, des coutumes, des traditions, et aussi l'image de la femme, ses pensées, ses émotions, sa fantaisie, sa sensibilité et son langage visuel artistique » (DAMGAAG, 2008, p. 317).

Dans leur livre *Tapis et Textiles du Maroc à la série* de Christine Bouilloc et Arnaud Maurieres datant de 2009, présentent et analysent les cent plus belles pièces de la collection du musée Bargoin. Ils dressent un inventaire textile de tribus de l'Afrique du Nord, partant du Proche Orient jusqu'à la Péninsule arabique et définissent la technique liée à cet art.

Tous ces ouvrages étudient selon différentes approches l'authentique tapis amazigh marocain. D'autres ont pour objet de travail le tapis amazigh tunisien.

Parmi eux est cité le livre des années 2000 *Azetta : l'art des femmes s* de Paul Vandenbroeck. Ce dernier prend pour exemple les tapis de femmes amazighes tunisiennes .et porte un regard novateur sur la communauté traditionnelle des femmes maghrébines et sur leur art abstrait.

Il considère l'art du textile féminin tel une poésie pure matérialisée par un art conceptuel chargé d'un sens profond.

La thèse de Véronique Pardo soutenue en 2003 et intitulé *Tisser les relations sociales : Dans les rites et la matière, représentations de l'ordre social, des valeurs et de l'appartenance à Douiret, village berbérophone du Sud-est tunisien* est également mentionné en référence.

Dans cette recherche le tapis amazighs de Douiret représente un témoignage, une figure de l'appartenance sociale se manifestant par le biais « de faits techniques, esthétiques et rituels qui délimitent les frontières du nous » (PARDO, 2003, p. 401).

Enfin la recherche de Loubna Triki datant de 2014, présentée sous le titre de « L'artisanat berbère : permanence des matériaux, symbolisme des formes » est également évoqué telle une antithèse. En effet contrairement à mon travail traitant de l'évolution du tapis comme du tissage amazigh. Cette dernière traite de l'artisanat amazigh comme étant une entité figée, aux matériaux, à la technique et à la symbolique inchangée.

Il est à noter que toutes les études sur la culture amazighe soient caractérisées par une juxtaposition de séries de mondes disjoints et un traitement successif de périodes distinctes.

> « Périodes préhistoriques, période antique- elle-même subdivisée en caissons distincts-, période médiévale …, monde carthaginois, romano-chrétien, arabo-musulman, mondes indigènes…tout ceci dans une juxtaposition brutale. Ces différentes périodes et ces différents mondes apparaissaient comme indépendant les uns des autres, comme si l'Afrique du Nord, préhistorique, carthaginoise, romaine, chrétienne, vandale, byzantine, arabo- musulmane, ottomane, et Française s'étaient à chaque fois constituée sur un vide humain ou, d'un seul coup, sans transition ou continuité, avait totalement renouvelé son environnement humain »(GAY-PERRET, COLARDELLE, CHAKER & JACOTIN , 2008, p. 18).

Une situation similaire était remarquée entre les disciplines. Les divers domaines de recherches se visualisaient et évoluaient dans une autonomie totalitaire. « Les historiens, les archéologues, les linguistes, les ethnologues... poursuivaient chacun leur chemin sans qu'aucune connexion ne soit établie entre les disciplines » (GAY-PERRET, COLARDELLE, CHAKER & JACOTIN , 2008, p. 19).

L'originalité de ma recherche, ici présentée, se manifeste alors sous un aspect totalement opposé. Contrairement à ces prédécesseurs qui s'inscrivent dans un concept de division disciplinaire autour des recherches amazighes, elle se veut baignée dans un brassage et un échange disciplinaire entre anthropologie, esthétique, sémiotique et design. Ainsi, elle se dénote par l'initiative d'aborder et de comparer le tapis amazigh évoluant dans des cadres et contextes différents.

En effet, l’artisanat traditionnel amazigh, la production entrepreneuriale et artistique peuvent intégrer une perspective épistémologique et représenter une source d’intérêt pour l’anthropologue, le philosophe, le sémiologue et l’historien.

Selon les propos de Lucien Febvre dans son ouvrage *Combat pour l'histoire* déclare : « la part la plus passionnante du travail de l'historien consiste à faire parler les choses muettes, leur faire dire ce qu'elles ne disent pas d'elles- mêmes sur les hommes, sur les sociétés qui les ont produites » (FEBVRE, 1992, p. 428).

Selon cette optique, l’anthropologie permettra l'identification de l’évolution technique, esthétique et sémiotique du tapis amazigh issu de l’artisanat, du design et de l’art. Elle octroie le pouvoir d’expression aux minorités telles que les peuples sporadiques en perpétuelle évolution. Elle pourrait, également, dévoiler un aspect d’évolution sociale, dont les résultats seront déclarés suite à des enquêtes sur terrain dit par dépaysement.

Ainsi, une attention sera portée aux tapis dans lesquels sont cristallisées des relations sociales. Ces études empiriques seront en quête de savoir, acquises par un rapprochement du lointain et à une familiarisation de l’étranger. « D’une certaine manière, faire du terrain revient à rendre justice à, voire réhabiliter, des pratiques ignorées, mal comprises ou méprisées » (BEAUD, 2010, p. 7).

Au cours de ce travail, la recherche sort l'étude du patrimoine de son cadre classique pour la revêtir d’un aspect esthétique, anthropologique et sémiotique. Elle s’évertuera à découvrir les traces laissées par les Amazighes. Marc Bloch écrivait en effet : « le premier caractère de la connaissance de tout fait humain dans le passé est d’être une connaissance par la trace » (BLOCH, 1997, p. 9). Par ailleurs « Évoquer les traces, c’est se référer ce qui subsiste d'un passé. C'est ce qui nous reste. Elle n’est pas limitée aux objets. Cette trace peut être un tatouage, marquage rituel sur le corps ou signe d'appartenance » (BOUSIER, 2002, p. 2). La trace « a une histoire, une origine, et donc une genèse. Elle est mémoire. Elle s'élabore et se dote d'un devenir qui l'implique dans une histoire sociale des hommes. De ce point de vue, elle permet d'interpréter le tracé. La trace est donc indicée » (BRELEUR, 2000, pp. 39-40).

Ces traces témoignant de l’évolution créative de l’humanité seront prélevées de tapis conçus par les femmes amazighes du Sud tunisien, des designers et des artistes.

Dans ce cheminement, l’identité culturelle du tapis et la trace sont mises en évidence par la création artisanale traditionnelle, entrepreneuriale et artistique. Elles seront mises en relation avec la dimension historique de la mémoire amazighe en Tunisie.

Cette étude s'appuiera de surcroît, sur une démarche sémiologique basée sur la théorie de Peirce(SANDERS PEIRCE, 1978)et sur une méthodologie appliquée aux théories de l’art. Celles-ci serviront à l'analyse des produits et des œuvres d'art sélectionnées.

Le rôle du chercheur dans ce travail, consiste en la fusion des disciplines afin de signaler le changement total de l'être et de la nature du tapis. Métamorphose globale engendrée par l'association de l’objet artisanal, artistique et issu du design.

Il a également pour responsabilité de dénoncer la possible perversion du patrimoine amazigh par le secteur du design et de l'art en Tunisie.

Ainsi, l'objectif est d'augmenter les savoirs sur la culture amazighe en Tunisie, en plaçant l’accent, sur les conséquences de l’intégration inconsciente et désordonnée du tapis amazigh dans le secteur du design et de l’art.

Le choix du tapis amazigh en tant qu'objet de recherche n'est pas un hasard. Il est provoqué par le fait que les Amazighs sont un peuple possédant des richesses artistiques et symboliques patrimoniales. Celles-ci renvoient à un lien entre le patrimoine matériel et immatériel, via une somme d'images, de symboles et de rites techniques. De ce fait, le tapis représente la quintessence de ces liens.

13/ Problématique et annonce du plan

Tout ceci posé, la problématique proposée est la suivante : L’Etat tunisien est-il parvenu à la conservation du patrimoine des tapis amazigh ? A contrario, dans quelle mesure l’évolution de la société tunisienne a-t-elle influencé les expressions esthétiques du tapis amazigh et comment cette évolution technique et esthétique a-t-elle engendré une transmutation du signe amazigh ?

Pour répondre à la problématique, cette étude aura recours à diverses approches de nature anthropologique, sémiotique et esthétique. L’interdisciplinarité se révèle donc indispensable.

Les chapitres de ma thèse sont ci-dessous décrits afin d’éclaircir plus amplement la méthodologie préconisée et le sujet traité.

Le premier chapitre sera consacré à l'exposé des stratégies mises en place par l'état tunisien dans la conservation de l'art du tissage amazigh. Il traite de la patrimonialisation entant que :

> « Mode d'intervention qui a pour but d'assurer la création, la préservation et la diffusion du patrimoine. Il s'agit d'un processus qui évolue et est, en quelque sorte, déterminé par les interventions antérieures qu'elles soient locales, nationales ou internationales. Ces interventions produisent des externalités qui influencent le développement économique. Il nous faut donc comprendre la dynamique qui va de la patrimonialisation au progrès économique. Cette stratégie contribue à influencer le développement économique, mais également social, puisque le capital naturel et culturel (qui inclut certains éléments patrimoniaux) interagit étroitement avec les autres capitaux qui affecteront à la fois la croissance économique et le bien-être » (LAVOIE, 2014, p. 142).

Dans ce cadre, les interventions de deux structures étatiques seront étudiées, soit celles de l'office national de l'artisanat (ONA) et celles du Centre Technique de Création, d'Innovation et d'Encadrement dans le Secteur du Tapis et de Tissage (CITT).

Le second chapitre traitera du tissage traditionnel pratiqué à Chenini. Dans ce cas, une présentation du village entouré de ses acteurs sera en premier lieu proposée. Une recherche sur la poïétique du tissage sera ensuite avancée. Cela consiste en une étude technique sur la manière du tissage pratiqué dans le village. Le traité de ce propos nécessitera des entretiens et des études qualitatives qui seront élaborés afin de définir les différentes étapes constitutives du tissage traditionnel. Enfin, elle s'axera sur l'étude esthétique des tapis provenant de l'artisanat traditionnel.

Le choix de la région de Chenini en tant que corpus est dû à préservation du patrimoine amazigh qui lui est associé. Un fait attesté par l'accroissement relatif du nombre de berbérophones recensés dans le nouveau village de Chenini. Selon l'article « Tunisie (berbère)-l'encyclopédie berbère » de Vermondo Brugnatelli**,** le nombre de berbérophones serait passé de 395 en 2004 à 398 en 2014. Cela témoigne de la préservation des vestiges linguistiques lexicaux comme esthétiques de la culture amazighe. Les autochtones de Chenini font le choix de conserver le patrimoine qui les caractérise nonobstant leurs échanges avec les touristes étrangers et avec les habitants de Tataouine. Relations prenant dans certains cas la forme de convention avec l'Office National de l'Artisanat.

Dès lors, la pratique de la langue comme du tissage traditionnel n'est pas le produit d'une vie en autarcie, mais le choix de protéger les pratiques traditionnelles si chères à leur cœur.
De plus, ce village représente l'une des premières bourgades amazighes tunisiennes datant du XIe siècle et antérieures à Douiret. C'est pour cela qu'il fut l'objet d'un projet pilote programmé par l'Institut National du Patrimoine. Ce dernier a pour objectif la mise en valeur de Chenini entant qu'échantillon des « ksour » du Sud tunisien :
Ainsi, il vise la persévération des éléments patrimoniaux (matériels et immatériels) de Chenini tels que le tissage, l'exploitation de son patrimoine culturel en vue d'encourager et de promouvoir le tourisme culturel dans la région et de transformer le site en un potentiel de développement durable.
Ce programme est d'autant plus soutenu par ses habitants dont la particularité identitaire se résume dans le concept du respect des traditions. En effet, Chenini représente le seul village amazigh dans lequel les femmes tissent encore sur des métiers à tisser en bois selon la tradition.
La valeur des coutumes amazighes de Chenini est remarquable à travers l'étymologie du mot *tahalit* signifiant tradition en amazighe. Ce mot à la connotation positive dévoile une appartenance sociétale identifiable par son caractère de respect des traditions. Les habitants de Chenini conçoivent la " tradition " comme une unité élémentaire reconnaissable telle une caractéristique spécifique au village et à la société: « le vieux village, ses maisons, ses greniers et les représentations qu'ils véhiculent sont un pôle important, car ils délimitent le territoire ; le tissage et les motifs tissés ainsi que le mariage qui dépend d'ailleurs de cette relation complexe qu'est le tissage, sa technique et l'esthétique qu'il véhicule en sont l'autre versant »(PARDO, 2003, p. 8).Cette considération du tissage tel un pilier, support d'expression traditionnel et outil de préservation des traditions amazighes sera dévoilé tout au long de la thèse.

Le troisième chapitre abordera le tapis amazigh dans un milieu entrepreneurial**.** Une présentation de l'entreprise sociale et solidaire nommée Kolna Hirfa (tous artisans) sera effectuée. La sélection de la société Kolna Hirfa entant que second terrain est justifiée par deux arguments. Cette entreprise représente tout d'abord la première initiative en économie sociale et solidaire en Tunisie (Kolna Hirfa" fait renaître toutes les traditions ancestrales, 2018).Elle a de surcroît reçu l'un des Prix UTICA pour l'Innovation sociale pour l'année 2017.

Des comptes rendus d'enquêtes seront également réalisés. Des analyses technique et esthétique seront aussi présentées. Cela consiste en une étude technique des différentes formes de tissages pratiquées dans ce contexte d'exécution.
Comme dans le chapitre précédent, des entretiens et des études qualitatives seront établis afin de définir les différentes manières de tisser, de les comparer, d'en déduire une éventuelle évolution et d'en déterminer les causalités de cette dernière.

Le quatrième chapitre sera axé sur la présentation et l'étude technique et esthétique des tapis conçus par l'artiste Amina Saoudi. La prise de décision d'effectuer le troisième et dernier terrain au côté de l'artiste Amina Saoudi est due à ses origines amazighes.
Ce chapitre se subdivisera en trois sous-parties.
- La première portera le dessin du portrait de l'artiste Amina Saoudi.
- La seconde se consacrera à l'analyse technique de son travail.
- La troisième consistera en l'étude esthétique de ces œuvres tissées.

Le cinquième et dernier chapitre portera sur la collecte et l'inventaire des signes présents sur les tapis issus des trois milieux (traditionnel, entrepreneurial et artistique) tout en les définissant sémiotiquement.
En ce sens nous donnerons une interprétation des expressions graphiques. Celle-ci correspond à une phase d'analyse « qui suit l'identification des iconographies. L'interprétation iconographique cherche la signification des motifs, des symboles, des allégories dans leur contexte culturel » (D'ALLEVA, 2006, pp. 23-24).
Cette recherche essaie de remettre en question le discours sur une réelle sémiologie du tapis amazigh. Ou encore de démontrer une éventuelle mutation symbolique de ses signes.
Ce chapitre se subdivisera en trois sous-parties.
- La première portera sur la sémiotique du tapis issu de l'artisanat traditionnel de Chenini.
- La seconde consistera en l'étude sémiotique des tapis produits par la société kolna Hirfa.
- La troisième se consacrera à l'analyse sémiotique des œuvres de laine de l'artiste Amina Saoudi.

Chapitre 1 :L’implication de l’Etat dans la sauvegarde du tissage amazigh

Le tapis est une entité imprégnée d’une riche histoire et pourtant en partie méconnue. La découverte de traces de tapis antiques est chose exceptionnelle étant donné que les premières confections tissées étaient produites en fibres organiques sujettes à la dégradation. Face à ce fait, la datation de l’art du tissage est difficile. Néanmoins, des vestiges de tissage ras de l’ancienne Mésopotamie et la Turquie datant de 7000 et 8000 avant notre ère ont été découverts ; ainsi que des tissages d’Égypte en laine et coton. Ils dateraient du troisième millénaire avant notre ère.

> « Le tissage aurait commencé avec des nattes et des paniers simples et grossiers faits de graminées, de roseaux, de feuilles et d’autres matériaux naturels. Les premiers véritables « tapis » étaient probablement faits de peaux brutes utilisées comme revêtements de sol dans les maisons des premiers chasseurs. Ces tapis servaient à garder la maison plus chaleureuse et isolée » (Anonyme, L'histoire du Tapis, 2019).

C’est beaucoup plus tard que les tribus nomades ont commencé à produire les tapis de laine aujourd’hui connus.

Dès lors que l’Homme est passé du statut de chasseur-cueilleur à celui d’agriculteur et d’éleveur, son mode de vie a subi des transformations. Les femmes ont, alors, entrepris la confection de tapis, d’habits et autres productions tissées à partir de laine. Productions dont les traces demeurent rares en Afrique du Nord.

> « Les sources visuelles nous donnent une image fragmentaire de l'art textile nord-africain entre le XVe et le XXe siècle. Les textes datant de la période comprise entre le Xe et le XVe siècle prouvent qu'à cette époque également, les arts textiles étaient florissants au Maghreb. Mais comment savoir jusqu'où cet art remonte dans le temps ? Pour ce faire, nous devons nous tourner vers d'autres sources : par exemple la poterie de l'Antiquité, à la fois celles du Maghreb proprement dit et celles d’autres régions autour de la Méditerranée » (VANDENBROECK, 2000, p. 60).

Outre les poteries, la mosaïque de l’Afrique du Nord représente également une preuve de la présence du tissage amazigh. Il est fréquent de retrouver des sols de mosaïque romaine reprenant les compositions de l’art textile amazigh. Nous pouvons aussi bien citer l’exemple de la mosaïque (dionysiaque. Les amours ailés cueillant les grappes de raisins, les foules dans des cratères.) Datant du IIIe siècle apr. J.-C. Elle fut découverte dans une riche demeure contiguë à la grande basilique du site d’Hippone en Algérie.



Figure 4: Mosaïque dionysiaque [Source : RHOUMA, N. 2019]

Nous pouvons également citer un autre vestige, celui de la mosaïque retrouvée dans la villa Africa du Musée Archéologique d'El Jem, Tunisie. Villa construite au 1[er]siècle apr. J.-C. Cette mosaïque tapissant le sol comporte un ensemble de losanges.



Figure 5: Mosaïque de la villa Africa, El Jem [Source : RHOUMA, N. 2019]

« De très nombreux schémas de composition issus de l'art textile ont été repris dans la mosaïque nord-africaine de l'Antiquité : le damier, le zigzag parallèle, le réseau de losange avec un motif, le quinconce, les méandres, la croix (dont les extrémités se terminent éventuellement par des étoiles à huit pointes) ; les étoiles à huit pointes, les étoiles composées de losanges ainsi que d'autres structures plus complexes » (VANDENBROECK, 2000, p. 61).

Cet Art textile a traversé les âges et s'est accommodé des changements sociaux et religieux. Transformations théologiques qui engendrent à son tour des mutations au niveau du tissage.

> « L'évolution de l'art du tapis dans les pays islamiques doit être considérée, à sa base la plus profonde, comme le résultat d'une interaction entre des structures religieuses et ethniques qui existaient depuis longtemps avant l'avènement de l'islam. Il a été formé par des mouvements économiques, sociaux et politiques provoqués par des croyances religieuses et des conquêtes militaires. Ainsi, il est possible de définir la culture du monde comme l'aboutissement du mouvement de deux grands groupes ethniques, les Mongols et les Arabes, et de leur expansion dans ce qui constitue aujourd'hui l'empire de l'islam » (BENNETT, 1982, p. 27). Il n'en demeure pas moins que l'art du tissage amazigh a survécu à tous ces périples. Néanmoins, il reste menacé d'extinction. Selon Jacques Revault, aujourd'hui, ces nomades ou sédentaires auraient pratiquement arrêté la production du Klim ou Ktif. « Dans le passé, les tribus du sud et du centre de la Tunisie — les Hamama, les Zlass et les Mahadba — et quelques-unes du nord — les Drid et les OuledbouGhanem étaient connues pour leurs tissages à point noué. Mais il s'agissait de commandes d'un chef de tribu ou d'un riche propriétaire d'oasis, et les tissages à plat étaient beaucoup plus nombreux. Ces tapis (ktiff ou ktifa), quand ils n'étaient pas utilisés, en hiver, comme matelas ou couvertures, ne servaient qu'à certaines cérémonies, ou pour les besoins de la somptueuse hospitalité orientale» (BENNETT, 1982, p. 220).

Face à cette fulmination, l'État tunisien a jugé bon de mobiliser certaines de ses institutions telles que l'office national de l'artisanat tunisien (ONAT) et le centre d'innovation du tapis et de tissage (CITT) pour la préservation de ce patrimoine national. Ainsi, ces dernières mettent en place une stratégie afin de protéger ce savoir-faire ancestral qu'est le tissage amazigh. Dans ce chapitre, nous allons analyser la stratégie de l'Etat tunisien qui consiste à intégrer le tissage traditionnel dans l'artisanat national. Ce chapitre nous permettra ainsi de poser le contexte de nos études ethnographiques, dont nous rendrons compte dans les chapitres suivants.

1. L’office National de l’artisanat tunisien conservateur des signes amazighs

Le secteur de l’artisanat tunisien représente un secteur d’activité économique stratégique étant donné qu’il constitue une source de revenus pour une population d’artisans estimés à 350.000 postes (soit 11% de la population active, dont 83,4% de femmes) représentant 4% du PIB et 3% des exportations. En 2017, 162.831 artisans bénéficient d’une carte professionnelle (ZGHAL Riadh, GHARBI Douja, ESSAIDI Noureddine, NJEH Mohamed., 2002, p. 25).

Le nombre d’affiliations à l’artisanat s’est élevé à 4.535 durant l’année 2017. Ainsi, il semble être l'un des secteurs les plus dynamiques de l'économie nationale. Ce qui constitue une raison suffisante pour que l'état souhaite y investir des fonds. Les retombées attendues seraient importantes en matière d'emploi à haute valeur ajoutée et d'exportation : la part de l'artisanat à l'horizon 2016 serait de 9%, dans le PIB, 8,9% dans les exportations avec la création de 11 200 emplois, soit 7 000 par an. Par son importance économique et sociale, sa dimension culturelle et identitaire propre, l'artisanat est ainsi au cœur du développement de la Tunisie du XXIe siècle (Anonyme, Guide-de-l’artisanat-dans-les-régions-2017, 2017).

L’importance de l’artisanat est d’autant plus attestée dans les guides conçus par l’office national de l’artisanat :

> « La Tunisie dispose d'un fond artistique et artisanal plusieurs fois millénaire. Ce legs riche et varié témoigne des différentes civilisations qui se sont succédé sur ce territoire (berbère, phénicienne. Romaine, arabe, ottomane. Andalouse...). Déconsidéré pendant un certain temps et perçu comme une activité résiduelle, le travail artisanal acquiert aujourd'hui toute son importance, un pays qui aspire au développement ne peut se passer d'une telle masse de savoir-faire »(LY, Sotévy & BYRDE, Gabriela, 2011).

Il s’agit d’un savoir-faire d’artisans affilié à l’office National de l’artisanat et qui inclut l’art du tissage.

Selon le rapport remis par les experts de l’Office national de l’Artisanat, le tissage est une pratique extrêmement répandue dans les régions. Ceci est attesté par le pourcentage d’artisans tisserands s’élevant à 63,6% (Anonyme, Guide-de-l’artisanat-dans-les-régions-2017, 2017, p. 6).

Ainsi, l'artisanat a un grand rôle à jouer en tant que secteur de développement et de renforcement régionaux. En effet, grâce à ses activités, il a un impact direct sur le développement économique, social et culturel, notamment sur la population paysanne.

Selon les propos du responsable du centre technique de création, d'innovation et d'encadrement du tapis et de tissage, la branche des tapis et tissages constitue l'activité la plus importante du secteur de l'artisanat. Elle est, depuis ces dernières années, la source de revenus principale pour un grand nombre d'artisans et essentiellement d'artisanes, impliquant jusqu'à 70% de la main-d'œuvre totale du secteur. C'est pour cela que, depuis 1959, l´État tunisien a commencé à encadrer, à former le personnel technique et à vulgariser le produit artisanal, le tapis et tissage ras. Malgré la création de programmes d'apprentissage et d'innovation, force est de constater qu'après quatre décennies d'efforts continus, les résultats restent en deçà des attentes escomptées. Toutefois la Tunisie continue à produire d´excellents tapis et arrive même à un record de production qui avoisine les 640.000 m2 de tapis (en 20 X 20 convertis) estampillés. À partir de l´année 1981, date de record enregistré, la production a entamé une baisse alors que le nombre de touristes, lui, progressait d´année en année ». C'est ainsi, que les tapis et tissage ras ayant de tout temps constitué le fleuron de l´artisanat tunisien, perdent leurs lettres de noblesse, dès la fin du dernier siècle ou plus précisément jusqu´aux années 90.

Cette branche connaît depuis plus d'une décennie une régression signifiante touchant tant l'aspect quantitatif que qualitatif du produit. Une dévaluation qui impacte le patrimoine.
Il est vrai que pendant longtemps, cet héritage a pu être préservé et conservé tout en se tenant loin du monde industriel. Néanmoins aujourd'hui, la pérennité du secteur dépend relativement de l'industrie et du commerce qui offre des revenus aux femmes pratiquant cet art. L'office National de l'Artisanat est, alors, convoqué dans cette quête de conservation patrimoniale.

1.1 Présentation de l'ONAT

L'Office National de l'Artisanat est une institution nationale créée le 14 octobre 1959 au statut d'établissement public à caractère non administratif, industriel et commercial. Il se trouve sous la tutelle du Ministère du Tourisme et de l'Artisanat. Cette structure possède de nombreuses missions.



Figure 6: Logo de L'ONA [Source : document officiel]

En 1959, deux ans après l'indépendance, la Tunisie, encore en effervescence et remplie d'espoirs pour un avenir meilleur, crée l'Office national de l'Artisanat.

> « Dans le cadre d'une politique générale d'attachement à tous ce qui symbolise une personnalité nationale retrouvée, le pouvoir nouvellement mis en place a entrepris une politique d'encouragement de la production artisanale. Un office national de l'artisanat (ONA) fut crée dans le but de réhabiliter l'artisanat tunisien, d'assurer la formation massive des jeunes artisans et de sauvegarder la qualité de la production. Plusieurs centres régionaux furent alors crées, en particulier des ateliers de tissages employant des femmes et des jeunes filles » (FERCHIOU, 2001, p. 33).

Ainsi, la structure a pour mission de faire sortir le secteur artisanal de la lente agonie dans laquelle il s'était trouvé durant les années du Protectorat. Cela était en partie dû à la concurrence déloyale des produits manufacturés importés de la métropole et de toute l'Europe.

Aujourd'hui, cinquante après sa création, se présentent à nous de nombreuses questions au sujet de l'ONA : Quelle importance revêt l'artisanat dans le domaine économique, social et culturel ? L'ONA a-t-il convenablement rempli sa mission ? Et le secteur artisanal a-t-il été à la hauteur des espoirs placés en lui au lendemain de l'indépendance ?

L'Étude stratégique, réalisée en 2002, a un tant soit peu répondu à ces questions tout à fait légitimes. Le but essentiel est de définir les objectifs à l'horizon de l'année 2016. La stratégie de 2002 fut guidée par diverses missions ci-dessous explicitées.

1.2 Mission de l'ONAT

Dès sa création l'office national de l'artisanat a réalisé une étude stratégique suivie par la décision politique de promouvoir l'artisanat et de développer le secteur (PNDA)[2].
Cette enquête a abouti à la réalisation de missions au niveau de différents domaines d'intervention. L'Office s'est, de prime abord, chargé de « la réforme du cadre juridique organisant les métiers et la restructuration de l'ONA renforçant les fonctions de qualité, de création, de promotion et d'information en particulier » (ZGHAL Riadh, GHARBI Douja, ESSAIDI Noureddine, NJEH Mohamed., 2002, p. 18).Ainsi, durant des décennies, l'ONA réalisait des activités concernant toute la chaîne de valeur, commençant par la production et aboutissant à la commercialisation des produits.

[2] Un document interne relatif à la mise en œuvre de la stratégie de promotion de l'artisanat a représenté le moyen de découvrir les objectifs stratégiques de promotion de l'artisanat à l'horizon 2016.

Pendant le processus d'encadrement, il octroyait des fonds de roulement pour la formation des artisans. L'institution a, depuis toujours, eu pour mission d'assurer des formations. Elle a aussi beaucoup investi au niveau de la recherche pour l'innovation du secteur. Elle procédait également au contrôle des productions et au soutien des artisans tunisiens dans la promotion et la commercialisation de leurs créations.

Sa politique de travail s'est, également, souciée de la protection du patrimoine matériel et immatériel mis en péril. Elle joue un rôle dans la préservation de ce dernier et par conséquent elle assure la pérennité de savoir-faire qui en découle.

Ce rôle protecteur est d'autant plus affirmé par les propos retrouvés dans le site de l'ONA :

> « Depuis sa création, l'ONA s'est essentiellement préoccupé de sauver les anciennes techniques en voie de disparition, de sélectionner et de rénover les techniques traditionnelles tout en s'intéressant, de plus en plus, à la formation artisanale et à une meilleure commercialisation » (Anonyme, Artisanat, 2019).

Jusqu'à sa restructuration en 1990, la mobilisation de l'ONA a permis la multiplication du nombre d'investisseurs dans le secteur.

En 1992, l'ONA a organisé la première exposition de tapisserie artistique qui a eu lieu à Tunis ; exposition ayant pour finalité de réinventer la tapisserie traditionnelle. L'événement fut commenté par le texte de Hamadi Dlimi, texte évoquant les participants à cette occasion, soit H'mida Wahada, Mohamed Mtimet, Mohamed Ghorbel, Mohamed Njeh, Ali Naceur Trabelsi, Fatma Samet et Youcef Ben yahia (TLILI, 2014).

Maintenant, il se consacre à l'application de la politique du gouvernement pour le développement du secteur et l'encadrement des professionnels.

Dans ce cadre, l'office[3] tente d'imposer des normes de production aux artisan(e)s. Cette décision a été impulsée par le constat que la mauvaise qualité engendrait la baisse de 70% de la valeur du produit. Face à cette réalité, il tente de mettre en place des actions afin l'optimiser les diverses strates de la chaîne de valeur.

Il a, de prime abord, fixé des normes obligatoires relatives à la filature et la teinture. Dans ce cadre, un projet d'arrêté en voie d'homologation a été proposé. L'office a supervisé une action auprès des filatures du secteur formel afin d'inciter au respect des normes de teinture

[3]L'Office National de l'Artisanat Tunisien est une entreprise publique à caractère non administratif sous la tutelle du Ministère du Commerce et de l'artisanat. Il se trouve sous la tutelle du Ministère du Tourisme et de l'Artisanat et est donc parrainé par le ministre du Tourisme, M. René Trabelsi. Il bénéficie d'un budget de 7,1 MDT pour l'année 2019/ 2020 pour permettre la conservation de l'artisanat traditionnel et son développement.

en vue de produire des fils de qualité (ZGHAL Riadh, GHARBI Douja, ESSAIDI Noureddine, NJEH Mohamed., 2002, p. 26).

Outre l'encadrement de la filature, l'office oriente les artisans vers les firmes homologuées, commercialisant des fils de qualité et normalisés. Il est, néanmoins, fréquent que ces derniers dérogent à la règle et se dirigent vers des matériaux moins coûteux, mais de moins bonnes qualités.

C'est pour cela que l'ONA se fixe le défi d'inciter les tisserands à changer de comportement sur toute la chaîne de valeur. Dès lors, un effort est déployé pour faciliter l'accès à des matières premières de meilleure qualité, parfois importée de l'étranger.

Indépendamment des mesures appliquées au filage, l'office intervient également sur l'aspect du produit tissé en dictant des conseils au niveau des dimensions et du poids des produits. Cela a pour objectif de les adapter aux attentes du marché.

Quant à la qualité de l'outillage, l'ONA a élaboré un cahier des charges qui tente encore de se faire respecter. Ce rejet des métiers à tisser adaptés aux normes de production industrielle[4] est le produit de cette attache aux traditions, au tissage traditionnel, un lien que les femmes rurale de chenini et d'autre région souhaitent préserver. Ce phénomène sera d'autant plus mis en exergue dans un prochain chapitre.

Enfin, l'attribution du label qualité n'est apposée qu'après la vérification des experts. Présentement, ces derniers évaluent la qualité de l'ouvrage à l'œil nu. L'ONA en collaboration avec le CETTEX[5], travaille, actuellement, sur la mise au point d'une méthode d'analyse de la qualité, et ce, afin d'assurer la rigueur et la fiabilité des résultats.

[4] Le CITT supervise la réalisation un prototype de métier à tisser basse lisse inspirée du modèle jacquard industriel, pour le tissage des tissus faits main dont le but d'améliorer le rendement artisanal, de réaliser le tissage des motifs fantaisies et d'assurer une bonne qualité des tissus. Dans cette mission, elle délègue à la Société Arts et Conseilsla responsabilité d'élaborer un rapport et de proposer des solutions dans la réalisation de ce type de métiers à tisser.

[5] Le Centre Technique du Textile (CETEX) est un établissement d'intérêt économique public, sous tutelle du Ministère de l'Industrie. Créé depuis 1991, il assure un rôle de conseil et d'expertise auprès des industriels du secteur Textile et Habillement et des pouvoirs publics. Le CETTEX propose aux opérateurs une gamme complète de services : assistance technique, expertise, recherche et développement, laboratoire d'analyse et d'essais, formation et information. Il accompagne et soutient les entreprises dans leur développement technique, managérial et organisationnel et leur offre un appui constant dans leur démarche de croissance et d'innovation. Il a à son actif 20 ingénieurs multidisciplinaires;10 maîtrisards, 7 techniciens supérieurs; et une équipe de modélistes professionnelles. (Centre Technique du Textile)

D’autres réformes ont été instaurées suite à l’obtention des résultats d’une seconde étude stratégique réalisée en 2002. La deuxième recherche entreprise par l’ONA s’est penchée sur les défaillances du secteur, problèmes limitant son développement en tant qu’activité économique (STARC, 2006). Celle-ci a été suivie d'une consultation nationale en 2003.

Les études statistiques de 2002 ont révélé que le secteur occupe 10,91% des populations en état de travailler et contribue à raison de 3,81% au produit intérieur brut. 2,19% des exportations sont détenus par l'artisanat et les investissements dans le secteur ne représentent que 0,17% du total des investissements nationaux. Malgré la modestie des chiffres, ces investissements ont permis tout de même de créer tous les ans environ 7000 emplois. 300 000 employés vivent, en 2002, du travail artisanal.

Ces chiffres prouvent que dans le contexte économique du début de ce troisième millénaire, le secteur artisanal, malgré les progrès réalisés, reste en deçà des espoirs placés en lui au lendemain de l'indépendance. Dans ce pays aux faibles richesses naturelles, l'homme avec ses immenses capacités d'innovation et de création demeure, en fait, le véritable capital. Cela prouve naturellement que l'économie tunisienne n'a pas encore, à cette date, suffisamment profité des potentialités offertes par les activités artisanales. Activités capables de créer des valeurs ajoutées substantielles sans besoin de gros investissements, ou de lourds équipements et encore moins de coûteuses infrastructures.
La recherche de 2002 a étudié des stratégies en collaboration avec l’ONA ; ONA qui identifie la qualité, l’innovation, la promotion marketing, la commercialisation et la formation en tant que vecteur favorisant le développement du secteur et son élévation.

Entant que principal opérateur public dans le secteur de l’artisanat, l'ONA, se voit attribuer de nouvelles missions orientées vers le renforcement de la dimension économique de l'artisanat, et s'inscrivant, par la même occasion, dans un vaste programme de modernisation.
Dans ce cadre, l’office national de l’artisanat doit garantir l’encadrement de la filière artisanale via des projets et programmes *ad hoc* :

« Programme national de Développement de l'Artisanat, Programme Qualité ITKAN, programme Innovation IBTIKAR[6], stimulation de la création de groupements d'artisans, salon de l'artisanat[7], accréditation de magasins, estampillage des tapis » (ZGHAL Riadh, GHARBI Douja, ESSAIDI Noureddine, NJEH Mohamed., 2002, p. 25).

Néanmoins, l'ONA n'a plus la main mise sur les mécanismes de développement du secteur comme la formation et le financement consacrés à l'encadrement des artisan(e)s. La distribution de crédits pour capital roulant tel que le fonds 21-21 pour la formation est, aujourd'hui, assurée par la banque tunisienne de solidarité (BTS). Par souci de sauvegarde du patrimoine matériel et professionnel et de l'emploi, ce financement est attribué après le contrôle du Ministère de la Formation.

La dépossession de l'ONA des responsabilités de soutien financier des artisans a provoqué la dispersion de l'information et, par conséquent, la détérioration des modes de direction pour l'accroissement du secteur.

En effet, le fonds de crédit pour fonds de roulement anciennement attribué à l'ONA était consacré à la réalisation de statistiques concernant le secteur ; projet nécessitant le maintien

[6] « Le projet Ibtikar est un programme de coopération avec l'université. Il a permis de recruter des contractuels diplômés de l'enseignement supérieur qui bénéficient d'un encadrement à l'ONA. Ce programme destiné aussi à soutenir des projets de réseautage entre l'université et les artisans a démarré dans quelques régions » (ZGHAL Riadh, GHARBI Douja, ESSAIDI Noureddine, NJEH Mohamed., 2002, p. 26).

[7] L'office National de l'artisanat a créé une foire du tapis et du tissage traditionnelle. Celle-ci a vu le jour en 2011 et a célébré sa 7e édition du 14 au 23 décembre 2018. Lors de cette dernière manifestation, la foire a permis la participation de près de 130 exposants dont 90 étaient placés dans l'espace commercial. Ces derniers venaient de tous les gouvernorats du pays. Ils présentaient différents tissages artisanaux, notamment des tapis en laine et en fibres végétales, outre des tissus traditionnels comme le Hayek et la fouta. Parmieux, 28 artisanes, venant des 14 régions intérieures, exposaient leurs productions.

Un deuxième espace offrait, aux 19 nouveaux promoteurs, issus des différents gouvernorats, un programme d'accompagnement destiné aux nouveaux investisseurs dans le secteur du tapis et du tamisage traditionnel. « Au programme figurait également la tenue de la première édition du concours national de l'innovation dans le tissage manuel qui couronna le meilleur produit artisanal ayant une caractéristique technique et culturelle, inspirée du patrimoine national. L'ONAT œuvre à travers ce concours ouvert aux designers et aux artisans dans le secteur de l'artisanat, à développer les domaines de la recherche et de l'innovation dans les secteurs du tapis et du textile artisanal et à encourager l'esprit d'initiative des artisans et des entreprises artisanales » (Anonyme, Le Kram abrite la 7ème édition de la foire du tapis et des tissages traditionnels (14-23 décembre), 2018).

du contact avec les artisans pour aboutir à leur encadrement. Ces fonds permettaient le soutien des artisans affilés aux délégations régionales de l'Office National de l'Artisanat.

Le budget a été, alors, utilisé pour inviter les artisans à intégrer la structure, aboutissant à la création de groupements. Selon le directeur de l'investissement à l'ONA, 300 entreprises ont été créées en une année ainsi que 80 groupements (Ibid. p26).

Contrairement à la banque tunisienne de solidarité, L'ONA cerne totalement les réelles problématiques du secteur. Sa politique de crédit embrasse une approche globale du domaine et considère les conditions de travail des artisan(e)s.

À l'opposé des structures récemment chargées des dossiers de crédit ou de formation, elle prend en considération les particularités du mode d'organisation des artisanes telles que le travail à domicile ou les réseaux informels.

Il est évident que depuis sa restructuration jusqu'à nos jours, la fonction de l'ONA est plutôt axée sur la protection et la promotion de la filière artisanale ; soit la patrimonialisation de ce capital culturel.

Nous entendons par patrimonialisation, le fait de préserver le patrimoine culturel immatériel (PCI) lié au tissage. PCI considéré telle une forme de capital qu'il est nécessaire de conserver. Dans ce cas, le concept de capital évoqué est associé au cadre de l'OCDE. Il suggère plutôt une complémentarité et non une substitution des capitaux.

> « Ce concept permet donc de lier de façon systémique les différentes influences qu'elles soient sociales, culturelles, humaines, matérielles et naturelles sur le développement économique et les autres formes de bien-être. De plus, toute forme de patrimoine n'est pas statique, mais en constante évolution. La patrimonialisation consiste en un investissement direct (non exclusivement monétaire) dans le capital culturel ou naturel qui, par conséquent, a un impact positif sur son accumulation et les autres formes de capital tels le capital humain et le capital social en autant que sa diffusion soit étendue à l'ensemble de la population et non pas réservée à une élite mondiale » (LAVOIE, 2014, p. 143).

Dans ce cadre, des programmes pour l'édification de normes de qualité sont pensés. Un contrôle technique des entreprises artisanales et un contrôle de la qualité des produits artisanaux destinés au marché local et à l'exportation sont régulièrement effectués. Des études concernant l'amélioration de la production ou de la commercialisation sont systématiquement lancées et des coopérations internationales sont aujourd'hui signées.

Six ans après la publication des résultats de la deuxième étude stratégique entreprise par l'ONA, le secteur semble avoir entamé un net progrès à la fois quantitatif et qualitatif : sa contribution à la création d'emplois semble avoir atteint les 10 700 emplois dans la seule année 2008. Le nombre d'employés dans le secteur semble avoir remarquablement augmenté, passant de 300 000 en 2002 à environ 350 000 en 2017.

Le nombre d'entreprises a atteint 1979 dont 37 ont intégré le secteur en 2017. En 2016 et 2017, une augmentation du nombre de créations d'entreprise artisanales de 62,7% est notable. Le nombre d'entreprises exportatrices a atteint les 523 et le taux d'exportation a atteint environ les 2% et a augmenté de 18,2% entre l'année 2016 et 2017. (Anonyme, Guide-de-l'artisanat-dans-les-régions-2017, 2017)

Le nombre de bénéficiaires d'une formation professionnelle ou de stages est de 17 753 personnes pour 2017 au lieu de 11 645 en 2016 (Ibid.).

On constate aussi une nette amélioration du niveau des institutions et des cadres ayant en charge la formation professionnelle en matière d'artisanat. Enfin, une plus grande diversité des domaines enseignés, accompagnée d'une plus large couverture des niveaux de formation allant de la formation professionnelle de base aux cycles supérieurs, est aussi constatée.

Ces indicesprouvent, d'une certaine manière, la vitalité relative de l'artisanat. Une dynamique encouragée par les incessantes initiatives des structures publiques et les soins qui lui ont été ainsi prodigués durant les six dernières années. L'apparition d'une généralisation à tous les gouvernorats, des villages artisanaux est également détectée.

Le projet de Manuel de l'Artisanat en douze tomes, l'Académie de l'Artisanat et la Charte de l'Artisanat sont des expériences de l'ONA à signaler.

L'éminent intérêt porté à l'ONA s'est de nouveau manifesté en fin 2009 avec l'immense projet de Cité de l'Artisanat et des Métiers d'Art. Une cité qui accueillera, entre autres des espaces dédiés aux différents corps de l'artisanat et un Musée National de l'Artisanat. Cet espace regroupe 42 artisans de spécialités différentes et couvre une superficie de 4000 m^2. Il est situé prés de l'École Supérieure des Sciences et Technologie du Design, au P5, Denden 2010, Tunis, Tunisie. (Maison de l'artisanat du Denden)

De plus, fin 2010 apparaît le projet « LA COLLECTION ». Et en 2018 a été créée une banque d'images. Ces deux dernières initiatives seront ci-dessous présentées.

1.3 Le projet « LA COLLECTION »

« LA COLLECTION » est le projet de Céline Savoye, professionnelle du design, qui rejoint l'équipe de l'Institut français de coopération en septembre 2008. Elle fut, ensuite lancée par l'Institut français de coopération en collaboration avec des partenaires culturels et économiques du territoire telle que l'Office National de l'Artisanat, l'Institut Supérieur des Beaux-arts de Tunis et Monoprix Maison.

Ces derniers ont été réunis de manière à assurer tous les maillons d'une chaîne globale au service d'un projet complet. Projet qui débute en 2008 et représente une démarche pour valoriser l'artisanat tunisien, cela en orientant ce secteur vers l'innovation, avec la création de nouveaux modèles à partir des savoir-faire locaux. Ajoutons à cela les compétences de designers, artisans, créateurs d'ici et d'ailleurs qui ont su rendre concrète l'expérience.

Cette expérience nécessite une réflexion appliquée à l'objet de caractère fonctionnel, produit dans les différents secteurs de l'artisanat tunisien. Les acteurs ont dû repérer puis identifier les secteurs, comprendre aussi le contexte de la création en Tunisie, constituer les équipes, trouver et solliciter les partenaires du territoire, bilatéral et multilatéral, tant public que privé. Enfin, ils ont dû orienter l'approche vers une démarche globale sans renier les différents chaînons qui la constituent. Celle-ci s'organise autour des partenaires et des équipes instaurées, l'un n'allant pas sans l'autre.

L'Office National de l'Artisanat tunisien (ONA) joua un rôle essentiel. Il permit d'entrer en contact avec les artisans ou les structures artisanales en fonction des secteurs identifiés. Ainsi avec leur aide, des artisan(e)s et des entreprises artisanales des vingt-quatre gouvernements du pays ont été sollicités. Très vite, un choix de créateurs et de designers internationaux fut proposé en vis-à-vis des structures artisanales sélectionnées. Dix équipes œuvrèrent au renouvellement d'objets artisanaux de mars 2009 à février 2010. Elles proposèrent dix collections d'objets à usage domestique, constituant ainsi « LA COLLECTION ».

Mais cela ne suffit pas à la dimension globale envisagée dès le début du projet. Il fut aussi important de destiner cette réflexion liée à la revalorisation de l'objet artisanal, aux futurs créateurs. L'Institut Supérieur des Beaux-arts de Tunis (ISBAT) valida le principe qui lui fut proposé. Quelques étudiants purent suivre le travail concret des designers associés aux artisans dans le cadre de stages d'une semaine. Certains prolongèrent même leur stage au-delà de la venue du designer invité.

Ce fut le cas chez Tunisie Porcelaine, où la dizaine d'étudiants poursuivit l'expérience lors des vacances scolaires. Enfin, pour l'ensemble des étudiants de l'ISBAT, des conférences furent échelonnées tout au long de l'année. Les designers invités présentèrent leur démarche personnelle ainsi que le résultat des ateliers mis en place dans ce cadre, accompagnés parfois de l'artisan. L'approche tangible des choses, allant de la recherche jusqu'au prototype le temps d'un stage, ou retransmise lors d'une conférence, apporta la dimension pédagogique nécessaire à la pérennisation de l'expérience.

C'est après le choix des créateurs à partir de l'année 2009, que dix designers internationaux et une dizaine d'artisans et sans oublier l'apport prospectif des étudiants, que s'est concrétisé le projet « LA COLLECTION ». une ambition qui vit le jour grâce à cette alliance, permettant la réalisation de nouveaux objets domestiques, issus de l'artisanat et du design.

Les designers se sont, ainsi, associés à des artisans et des entreprises artisanales. Tous ensemble, ils ont conçu un ou plusieurs produits dérivés de différents savoir-faire tels que le tissage, la maroquinerie, le travail des fibres végétales, l'art du feu et de la terre et même l'oléiculture.

Les divers participants de l'expérience se sont répartis en dix ateliers de conception animant plusieurs étapes du processus créatif, commençant par les esquisses et aboutissant à l'élaboration du prototype. D'où, se révèle le concept de « chaîne globale ».

Selon les propos des responsables de l'ONA : le concept global soumis à la démarche transversale du design a besoin d'un patrimoine, d'un « fonds documentaire » dans lequel il puise ses références, sa matière et parfois ses techniques. A travers ses connaissances techniques et les objets artisanaux produits par la coopération, se véhiculent intrinsèquement des références nationales, régionales ou locales. Tout cela pour en venir au fait que le designer, sous condition d'intégrer l'artisan à sa démarche réflexive et en ne sous-estimant pas le potentiel créatif et inventif de ce dernier, est en mesure de stimuler et de renouveler, sur la base des nouveaux usages, les formes de notre artisanat.

En juin 2010, « La COLLECTION » se donne à voir au monde lors d'une exposition. Dès lors, l'ensemble des objets finis ont été présentés, en vue d'une diffusion commerciale assurée par Monoprix Maison. La diffusion des produits nouvellement conçus se révéla indispensable au bon déroulement du programme. L'enseigne Monoprix fut approchée dès l'origine du projet. Elle parut comme une évidence étant donné que Monoprix avait ouvert un magasin nommé Monoprix Maison ; magasin pilote qui exposa la dizaine d'objets de « LA COLLECTION ».

Parmi les conceptions réinventées apparaît la collection de tapis à point noués repensée par Arzu Firuz[8]. Elle tente par-là de créer des tapis selon les habilités de ses artisans tout en les initiant à sa nouvelle approche : celui de métissage.

Arzu a dirigé ce projet entouré d'une équipe de créateurs/techniciens du centre du tapis composé de 9 personnes. Chacun des participants du workshop a partagé sa vision personnelle concernant la thématique du métissage.

Le métissage reflète tant la personnalité du designer d'origine turque et panaméenne, que celle du projet coordonnant design et artisans ou encore celle du pays tout entier connu pour son éclectisme culturel.

Thème aussi cher à son travail personnel, elle a voulu s'en inspirer pour exploiter une spécificité typiquement tunisienne. En matière de tapis, chaque région a une technique et un répertoire de motifs qui lui est propre. Ainsi s'armant de planches de motifs traditionnels, les participants ont tout d'abord élaboré différents principes plastiques traduisant le métissage. L'enchevêtrement, la superposition ou l'addition ont été traduits grâce à des techniques simples, comme la photocopie en noir et blanc, la découpe et le collage. Puis chacun a tenté l'association de motifs inhabituels.



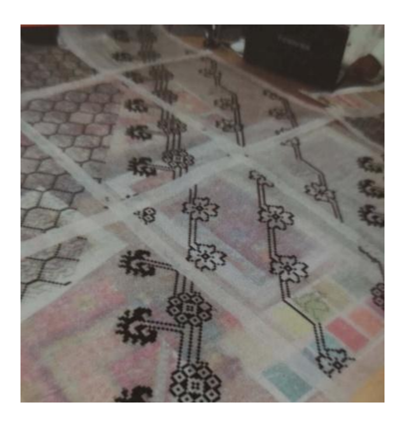


Figure 7: Image de conception des tapis de « LA COLLECTION »

[Source : Archive du Centre Technique de Création, d'Innovation et d'Encadrement]

[8]Azur Firuz est née à Istanbul en 1981, d'un père turc et d'une mère panaméenne. De son enfance et adolescence au lycée français Pierre Loti d'Istanbul, ArzuFiruz voit déjà un signe prémonitoire : l'occident et l'orient se juxtaposent, s'entremêlent perpétuellement jusqu'à définir la base de son travail à venir. Très tôt sensibilisée à l'ornementation traditionnelle turque et curieuse de la culture occidentale, elle décide de poursuivre ses études supérieures en France où elle est reçue à l'école des arts appliqués Duperré à Paris en 2000. Très vite, elle prend conscience de ses racines turques dont les signes graphiques sont appliqués sur des supports contemporains.

Dès lors, des formes végétales stylisées retrouvées sur les tapis à points noués ont été associées à des personnages des tapisseries de Gafsa. Des motifs géométriques des tissages Khtifs se sont mariés avec les rayures de Mergoums.



Figure 8: Exemple de mariage de différents motifs

[Source : Archive du Centre Technique de Création, d'Innovation et d'Encadrement]

En ce qui concerne la couleur, Arzu Firuz s'est inspirée des gammes chromatiques nommées « antidotes » présentés lors du salon Maison et Objet à Paris et qui mettent en valeur des couleurs particulièrement vives.

Les recherches esthétiques et chromatiques ont permis la production de sept maquettes peintes parmi lesquelles cinq ont pris la forme d'un tapis. D'autres productions dérivées du tissage telles que les descentes de lit et les coussins ont été conçues dans une perspective de partenariat avec le distributeur de « LA COLLECTION ».

Le projet « LA COLLECTION » n'est pas la première expérience entreprise par l'ONA. Déjà en 1965, l'Office National de l'Artisanat avait nommé l'artiste H'mida Wahada entant que délégué de l'ONA à Gafsa. Il est parvenu a totalement réinventer le tapis traditionnel gafsi et cela en introduisant la perspective dans toutes ses variantes. H'mida a dépassé la platitude de la représentation géométrique et a intégré la représentation figurative. C'est ainsi qu'il ajoute au tarissement à l'esthétique purement géométrique des silhouettes animales ou humaines.

Cette transformation esthétique avait pour objectif de faire passer le tapis du statut d'objet utilitaire à celui d'œuvre d'art. Œuvre d'art, transfiguration artistique du tapis gafsi qui a tant pénétré les habitus de la population qu'il a su prendre la place du tapis traditionnel.

Aujourd’hui, les commerçants de tapis vendent ce style de tapisserie réinventé par H’mida WAHADA comme étant authentiquement gafsi.



Figure 9:Tapis de Gafsa, [Source : Page Pinterest.
Site :https://www.pinterest.com/pin/465067098991573062/?lp=true]

Nonobstant le tort que la reconversion a engendré sur le patrimoine traditionnel gafsi, elle a tout de même eu de nombreuses répercussions positives. Cette réinvention a permis à l'artisanat une ouverture sur le marché international. De nombreuses commandes ont afflué sur H’mida Une activité de réalisation de cartons provenant de grands cartonniers français et de grandes entreprises de tapisserie prestigieuse internationales se met en place à Gafsa. Ainsi, la ville devient la capitale du «klim» et de la tapisserie artistique.

La tapisserie artistique devenue renommée incite l’Office National de l’Artisanat à organiser la première exposition de tapisserie artistique qui s'est tenue à Tunis en 1992.Les œuvres affichées lors de cet événement étaient les créations d'artistes tels que SafiaFarhat, Abcle, Aziz Gorgi, Abdrazzak Sehli, Nja Mandaoui et bien d’autres. Ces derniers remettaient leurs cartons à H'mida Wahada afin que ses propres artisanes les réalisent à Gafsa. C’est ainsi que le tapis gafsi comme toutes les productions tissées et autres produits de l’artisanat ont offert un riche terreau de motifs et de symboles qui furent archivés dans une banque d’image numérique.

1.4. Le projet de la banque d'image

En vue de propulser la dynamisation de l'artisanat en aidant les artisans et les porteurs de projets, l'office national de l'Artisanat (ONA) a décidé d'une convention de partenariat avec l'agence italienne de coopération au développement, l'union pour la Méditerranée, l'organisme des Nations unies pour le développement industriel et l'Union européenne.
Ces derniers mettent en place un grand projet nommé « La Tunisie notre image » financée par les partenaires à la hauteur de 54 millions d'euros. Le programme prend en charge quatre composantes : l'artisanat, le tourisme alternatif, le patrimoine et les centrales d'expertises. Dans le cadre du développement de l'artisanat, les organismes mettent à la disposition de l'ONA un budget de 9 millions d'euros. Suite à la réussite de l'expérience cluster[9] « Art de la table de Nabeul », les partenaires décident de poursuivre l'expérience en dupliquant des clusters sur tout le territoire tunisien, en mettant en place six espaces de co-workings, en subventionnant des groupements et associations liés à l'artisanat et de financer les institutions d'appuis dans le secteur de l'artisanat telles que l'(ONA) et le (CITT). Ce projet conduit à la conception d'une plateforme numérique adressée aux professionnels du secteur. Le site, toujours alimenté, devrait comporter les motifs de tout l'‘artisanat tunisien. Ces derniers proviennent des 9 000 planches qu'abrite l'Office National de l'Artisanat Tunisien. Elles constituent une mémoire précieuse, et même une sorte d'état des lieux, des produits de l'artisanat en Tunisie.

Réalisées depuis les débuts du siècle dernier, elles représentent des années de recherche d'éminents ethnographes tels que Jacques Reveaux. Elle offre l'occasion aux designers d'avoir accès à tous les motifs de l‘artisanat tunisien, graphisme représentant une source d'inspiration pour les nouvelles créations artisanales. Ce site[10] ne propose pas uniquement les motifs, mais il comporte également la symbolique de ses ornementations.
Les interprétations énoncées dans le site en sont le fruit des réflexions des chercheurs:Abderrahman Ayoub et nous-mêmes, qui avons participé à ce projet dans la continuité de notre travail de thèse.

[9]Les clusters sont des réseaux d'entreprises constitués majoritairement de PME et de TPE, fortement ancrés localement, souvent sur un même créneau de production et souvent à une même filière.
[10].site : http://www.patrimoinecreatif.tn/

Leurs analyses sémiotiques demeurent, néanmoins, suggestives. Etant donné que la mémoire collective n'a généralement pas conservé le sens de tous les signes, à l'exception de certains symboles motifs renvoyant aux éléments du cosmos, ou aux formes géométriques telles que le point (.) qui génère la ligne droite, ondulée, en spirale, le triangle, le losange, le cercle, etc.

Ce type d'archive révèle l'évolution négative de l'artisanat. L'affrontement entre le contenu du site, et les motifs actuellement présents sur les productions artisanales, permet de constater le déclin que le secteur a enregistré pendant les quatre dernières décennies. Déclin qui se dévoile dans le besoin d'élaborer une banque d'images pour ne pas perdre la totalité de la symbolique dissimulée dans les motifs ancestraux.

Actuellement, le site propose uniquement certains graphèmes de la céramique tunisienne. Celle-ci comporte généralement des mises en scène décoratives rapportant au thème de la nature. Des motifs floraux, végétaux, animaliers et cosmiques y figurent.

L'alimentation de la plateforme demeure d'actualité. Elle compte également y proposer des éléments présents sur d'autres supports de l'artisanat tels que le bois, le cuivre, le tissage, l'orfèvrerie, la broderie, le fer, le verre soufflé ou les peintures sous verre, les figures murales, les tatouages, etc. L'alimentation de cette base numérique comptant les autres planches et d'autres témoins représentatifs de l'artisanat apportera une source d'inspiration inépuisable pour les designers. Ceci donnera lieu à des créations s'inscrivant entre tradition et modernité, mais surtout création respectant la mémoire et l'histoire de ces prédécesseurs.

Dans cette quête du respect du patrimoine, j'ai, dans un premier temps, participé au projet en répertoriant et proposant une lecture sémiotique aux signes retrouvés sur les tapis amazighs, découverts lors de mon enquête de terrain à Chenini, Tataouine. Ce travail d'archivage a permis la production des documents présentés en annexe.

Dans un second temps, j'ai contribué à l'analyse sémiotique des planches graphiques issues de la céramique.

Il est évident que l'Office National de l'artisanat est responsable de la conservation du patrimoine culturel matériel et immatériel se traduisant à travers le tissage. Face à cette responsabilité, elle parraine la nouvelle structure mise en place par l'État. Celle-ci est le centre Technique de Création, d'Innovation et d'Encadrement dans le Secteur du Tapis et de Tissage (CITT).

2. Le centre technique de création, d'innovation et d'encadrement du tapis et du tissage défenseur du tissage amazigh

2.1. Présentation du CITT

Le Centre Technique de Création, d'Innovation et d'Encadrement dans le Secteur du Tapis et de Tissage, a été mis en place suite à l'arrêté du 14 février 2007, proposé par le ministre du Commerce et de l'Artisanat. « Il est défini comme étant une personne morale d'intérêt économique public dotée de la personnalité civile » (Anonyme, Centre technique de Création, d'Innovation et d'Encadrement du tapis et de tissage, 2018). Cette jeune structure ouverte en 2007 à Tunis possède, également, une antenne ouverte en mars 2009 à Kairouan. Elle se retrouve sous la tutelle de l'Office National de l'Artisanat. Néanmoins, elle demeure en autonomie financière.

Ce centre œuvre dans l'apprentissage au tissage manuel, à la filature manuelle, à la teinturerie traditionnelle pour la conception de tapis de sol, de tapisserie murale ou encore de couverture en laine. Son investissement ne se restreint pas à ces simples objectifs, mais englobe bien d'autres missions générales ou spécifiques.

2.2. Mission du CITT

2.2.a. Les missions générales

Le Centre Technique de Création, d'Innovation et d'Encadrement dans le Secteur du Tapis et de Tissage, situé au 14 rue Kairuan 1006 Tunis, a pour objectif la sauvegarde du patrimoine national cela en encourageant la rénovation d'anciennes entreprises ou la création de nouveaux projets dans le secteur du tissage.

Dans le cas d'une réforme d'anciennes structures, il intervient dans l'assistance des artisans pour le développement de leurs modes de production, pour la diversification et l'amélioration qualitative des matières premières utilisées.

Il intervient, également, dans l'apprentissage à la gestion des coûts, ou dans l'initiation aux stratégies marketing pour favoriser la commercialisation au niveau national ou à l'international. Cet enseignement se réalise via la mise en scène d'ateliers d'apprentissage annuels.

Dans le cas d'établissement de nouvelles firmes, le CITT s'engage dans l'encadrement de la structure pendant toute l'étape de réalisation. Réalisation entreprise par des jeunes promoteurs sensibilisés via l'établissement de programmes de partenariats avec les institutions d'enseignement supérieur et les centres de formation professionnelle.

Ces mêmes coopérations institutionnelles établies dans un cadre contractuel permettent d'assurer la veille technologique et scientifique du secteur. Elles contribuent à l'élaboration des études, recherches et documentations. Elles définissent un inventaire des ressources nationales en matières premières utilisable dans le secteur artisanal. Les études entreprises permettent la collecte et l'analyse des informations inhérentes aux activités relevant de ses attributions. Tout ceci pour inciter à l'usage des matières premières naturelles. Une initiative qui pousse à la promotion des compétences et savoir-faire artisanaux et à la protection de l'environnement des ressources naturelles. L'émergence de ces préoccupations sociales valorise l'artisanat tunisien et favorise sa popularité ainsi que sa commercialisation.

Dans ce cadre le CITT a pour mission la mise en scène et la sublimation de ce patrimoine respectueux de la nature.

En droit fil, le centre propose des formations et des encadrements en adéquation avec les concepts écologiques. Ces sessions d'apprentissage sont proposées aux artisanes et diplômés de l'université. Elles consistent dans l'enseignement de la teinture naturelle, activité ancestrale, réalisée suite à l'usage de produits colorants naturels (organiques et minéraux).

Le CITT redresse la côte des ressources exploitées dans la conception de tissages fait main. Il transmet différentes techniques du flig, grara, tapisserie murale et nattes. Le centre initie également au tissage de basse lisse[11] tel que le Klim et Margoum[12] et au tissage de haute lisse comme le tapis amazigh[13], le tapis semi-fin[14], le tapis fin[15] et le tapis surfin[16].

[11]Tissé manuellement à base de soie, lin, aine ou coton, ces tapis d'une richesse chromatique et d'une finesse ornementale sont ornés de motifs traditionnels tels que : (Khatemslimène, jrida, khomsa, mchatt).

[12]Le Klim e Mergoumsont des tissagesrasproduits par une juxtaposition de surface colorée.

[13]Le terme amazigh associé à cette production n'indique pas nécessairement son origine, mais identifie une technique de fabrication.Ces tapis de laine possèdent un fond blanc rehaussé de motifs bruns, dans une texture 10*10 et 10*12, soit 10.000 et 12.000 nœuds /m^2.

[14] Les tissages semi-fins sont des tapis très épais, blanc et brun comme les tapis dits amazighs. Leur texture est de 14*14 soit 19.600 nœuds/m^2. La composition est constituée de carreaux distribués sur toute la surface et selon un ordre parfait. Ils comportent également des symboles amazighs disposés dissymétriquement et harmonieusement.

[15] Le tapis fin est un tapis classique produit dans deux textures différentes, 20*20 et 30*30, soit 40.000 ou 90.000 nœuds /m^2. Ils sont généralement ornés de motifs floraux composés selon la tradition des tapis persans.

Il est évident que le CITT promeut la tradition. Néanmoins, il ne renie pas la modernité et propose également une introduction des techniques de production innovantes. Ainsi, il éduque à la conception de modèles par l'usage d'outil informatique. Ces modèles pourraient être teintés par des produits chimiques et auraient bénéficié d'un contrôle des matières premières.

Le CITT œuvre tout autant dans l'intégration de nouvelles technologies pour la création et le développement des maquettes innovantes, qu'à la préservation des manières de production traditionnelles

Il développe des solutions innovantes au niveau du design et des couleurs adaptées aux nouvelles tendances dans les secteurs de l'ameublement, de l'habillement et de la décoration. Pour cela, il collabore étroitement avec les universités afin de doter le secteur d'outils scientifiques, d'assurer une continuité des savoirs et de favoriser la recherche et la transmission des connaissances. Ce qui aide à aboutir à des travaux de recherche dans le but d'innover au niveau des motifs et des couleurs tout en sauvegardant le patrimoine national.

Il travaille, également, avec des experts tunisiens et étrangers qui animent des sessions de formation, proposées aux jeunes diplômés et aux professionnels afin de parfaire leurs connaissances en design et en matière première.

Dans cette quête de progrès, le centre Technique de création, d'innovation et d'encadrement du Tapis et de Tissage signe une convention avec l'Institut français de coopération de Tunis pour permettre, chaque année, l'intervention de designers internationaux dans un but de constant renouvellement créatif.

L'appel à des designers étrangers pour la réinvention de l'artisanat ne concerne pas seulement la Tunisie. Le Maroc, référence de l'artisanat, avait déjà, vécu cette expérience.

> « Après avoir dû s'adapter à l'environnement actuel, artisans, consommateurs et pouvoirs publics s'en sont approprié les structures et les techniques, et tentent de recoller les maillons de la chaîne, aux côtés de nouveaux acteurs (médias, entrepreneurs, investisseurs, associations…). Cette évolution se traduit aussi par une dynamique de patrimonialisation émergente au sein de la société marocaine » (ABOU EL AAZM, 2015, p. 69).
> Société demandant l'aide « des designers qui se joignent aux artisans, réinterprètent le patrimoine culturel et créent des produits contemporains. Ce mélange du design et des savoir-faire traditionnels se développe et permet un renouveau nécessaire pour l'artisanat. Tissage, haute-couture, poterie, bijoux, travail du cuir et des métaux pour les meubles… les savoir-faire sont revisités et modernisés. Ouvert à de nouvelles méthodes de création et de production, cet artisanat contemporain se développe dans le système économique actuel » (Ibid. p69).

---

[16] Ce sont d'inspiration Persan, auquel est attribué le terme surfin en opposition avec les autres textures. Ils se distinguent par une fabrication assez fine en 40*40 et en 50*50, soit 160.000 et 250.000 nœuds /m^2.

Le développement n'a pu apparaître qu'après la mobilisation du pouvoir public passant de la gestion des problèmes des artisans à la progression des potentiels de cette filière. Dès les années 2000 :

> « L'artisanat, après le tourisme, a fait l'objet d'une stratégie de développement nommée Vision 2015 : notre authenticité moteur de notre essor, contrat programme 2006-2015, avec comme « double objectif d'aider à l'émergence et au développement d'un tissu d'acteurs producteurs de référence et d'appuyer les mono-artisans urbains et ruraux en termes de production/vente et d'amélioration de leurs conditions de vie » (Ibid. p69).

Ce programme Marocain peut-être comparé à l'expérience tunisienne « LA COLLECTION ». Seule différence, le Maroc a séparé le département de l'artisanat du ministère du Tourisme. « Cette séparation était indispensable pour permettre de repenser l'artisanat, patrimoine culturel du pays, d'abord pour la société marocaine et non pour la clientèle internationale » (Ibid. p69).

Nonobstant la fusion de l'artisanat et du tourisme en Tunisie, l'état parvient à élaborer des projets pour la réinvention d'un artisanat destiné à la population locale. Nous pouvons, ainsi, citer le projet « LA COLLECTION » préalablement évoqué comme une première preuve de réussite.

Après l'énumération des missions générales prises en charge par le CITT, intéressons-nous maintenant aux missions spécifiques.

2.2.b. Les missions spécifiques

Le Centre Technique de Création, d'Innovation et d'Encadrement dans le Secteur du Tapis et de Tissage s'engage à collaborer avec les structures concernées afin de contribuer à la mise en valeur des ressources en matières premières de la nation. Dans ce cas, il coordonne avec les associations, les organisations, les structures de soutien et d'appui et les établissements d'enseignement supérieur tunisiens et étrangers afin de partager les divers expériences et savoirs. Cela en vue de promouvoir le secteur et de l'innover via la recherche scientifique ; recherche qui permettra la réalisation d'expertise et d'analyse des matériaux et des produits.

Situé à milieu entre traditions et modernité, le Centre introduit de nouvelles techniques aussi bien dans la formation que dans la création et production. A l'occasion, il convie des designers et des enseignants chercheurs tels que Fadwa Dagdoug. En 2008, elle fut sollicitée pour la conception d'une première collection de tapis contemporains.

Soucieux des dernières tendances, le Centre Technique de création, d'innovation et d'encadrement du Tapis et de Tissage a également commandité une nouvelle valise de couleurs de laines en teintures végétales, disponible pour les artisans, fabricants et producteurs, conçue par l'Institut Supérieur des Études technologiques (Tunisie) en 2008.

Dans le cadre du projet « LACOLLECTION », le centre accueille Arzu Firuz et une étudiante de l'Institut Supérieur des Beaux-arts de Tunis en cours de cursus, en vue de concevoir une nouvelle collection de tapis avec les jeunes en formation, lors d'un premier séjour (25 mars2009).

Fascinée par le bassin méditerranéen, Arzu Firuz accepte l'invitation au Workshop, dédiée à la création de nouveaux tapis en laine au CITT à Tunis. Lors de l'événement, elle supervise la réalisation de tapis traditionnel et crée la collection AZRA avec son équipe constituée de jeunes diplômés des écoles des beaux-arts et de chimistes.

Arzu aiguille, d'emblée, son équipe dans la création de nouvelles compositions s'inspirant de motifs traditionnels. Photocopieuse, ciseaux et colle furent les principaux outils de cette méthode : un motif floral stylisé est parfois démesurément agrandi et placé à l'angle d'un tapis de bandes multicolores, rompant avec les compositions traditionnelles et cloisonnées.

Les couleurs ont été aussi modifiées. Une palette chromatique fraîche, tonique, fait office de remède « anti-crise » selon les derniers cahiers de tendances des salons dont Arzu fut la rapporteuse. Le vert anis, rose indien et le bleu azur surprennent par leur audace, sur un support tellement codifié et trop longtemps inchangé. Une nouvelle collection en découle, aux subtils rappels culturels, presque comme des évocations, certainement une vraie célébration d'une tradition revisitée.

ArzuFiruz commence par repenser le Klim et le mergoum, mais elle dut ensuite se tourner vers les tapis entièrement aux points noués dont la conception paraissait plus aisée pour son équipe, compte tenu de la complexité de certains motifs. Des fragments ont d'abord été réalisés par deux artisanes venues pour l'occasion s'installer sur les métiers à tisser du Centre. Au total, 7 maquettes de tapis ont été sélectionnées par les producteurs invités à la fin du workshop. Ces modèles, ont été numérisés sur des calques à l'échelle réelle. Chaque point et couleur représentés par des pixels sont identifiés sur ce support, fonctionnant telle une partition que seuls les plus expérimentés peuvent comprendre.

Notons que chaque tapis a été décliné dans différentes gammes de couleurs, de manière à séduire les intérieurs domestiques les plus variés. Ils ont, ensuite, été informatisés et archivés au centre.

Du 9 au 12 juillet 2009, Arzu Firuz effectue un deuxième séjour lui permettant de contrôler les fragments de tapis réalisés, au niveau des couleurs et du respect des motifs.

Un ajustement et une confirmation des prototypes ont eu lieu lors de ce dernier séjour, avant leur passage à la production sérielle.

Sans altérer la technique, ce travail a permis une lecture presque nouvelle des tapis via l'impressionnante recherche graphique, presque picturale, proposée par l'équipe d'Arzu. Il a fallu dépasser les connaissances, oublier les habituelles compositions, proposer l'insolite pour renouveler un secteur que l'on sait touché par la concurrence.

Cette réinvention du tissage induit d'autres coopérations avec des centres de formation professionnelle spécialisés dans le secteur. Ces conventions sont instaurées dans le but de favoriser le développement des méthodes de travail et permettre l'introduction de nouveaux modes de production. Ainsi, le CITT met à leur dispositionles informations techniques et commerciales ainsi que les statistiques et le résultat des études inhérentes aux activités du tapis et de tissage.

Il est évident que le CITT œuvre selon différentes stratégies destinées à la valorisation et au développement technique du tissage, cela en se mobilisant dans la recherche, les études d'innovation du design, le parrainage d'artisanes et de jeunes diplômés en arts et métiers, en art plastique ou en ingénierie du textile. Dans ce contexte, des maquettes sont proposées aux artisanes chargées du prototypage. Durant cette étape, l'artisane est encadrée afin de lui permettre la production en série de ce même modèle. Enfin, elle pourra, elle-même, commercialiser sa production sans devoir de redevance au centre de tissage.

Déjà entre 2007 et 2010, le CITT a pu concevoir de nombreux prototypes de tissage ras. Il a mis en place un label qualité assimilant trois caractéristiques : la qualité de la laine, la teinture bio et le travail manuel. Le CITT dirige des recherches concernant les différents composants du tissage à savoir : le métier à tisser, la terminologie et les icônes. Il s'investit aussi dans l'innovation du design.

Afin d'assurer ces missions, les techniciens du CITT doivent impérativement savoir tisser. Il est pour eux nécessaire d'assimiler le fonctionnement du métier et les particularités de ce savoir-faire pour pouvoir y intervenir. Cette condition les aide à prendre en considération les contraintes de la production pendant l'‘élaboration de nouveau design.

Tout cet investissement s'inscrit dans une trajectoire bien définie, celle de mises en valeur et mise aux normes des productions proposées par les artisanes indépendantes, les entreprises artisanales et les institutions spécialisées dans le tissage. Une norme qui ne peut être assurée que par leur assistance dans la modernisation des méthodes de production, l'outillage, l'amélioration des techniques et la promotion de la qualité.
L'encadrement de tous les investisseurs du secteur incite d'autant plus les jeunes générations dans l'occupation de la filière par la création de leurs propres entreprises. En droit fil avec la mission de la structure, celle-ci crée un pôle de développement du tapis et du tissage.

2.3 Le pôle de développement du tapis et du tissage

Le pôle de développement du tapis et du tissage a été créé à l'initiative du Centre technique du tapis et des tissages. Cette structure comporte sept unités distinctes :une unité de Recherche, Documentation et Diffusion, une unité de développement de la tapisserie murale, une unité du design, une unité de teinture naturelle, une unité de restauration et réparation du tapis et des tissages, une petite unité de filage et une unité d'ennoblissement et de lavage du tapis et des tissages.
L'unité d'ennoblissement et de lavage du tapis et des tissages fut inaugurée, par Mme Salma Elloumi-Rekik, ministre du Tourisme et de l'Artisanat et M. Taoufik Mediouni, Directeur général du Centre Technique du Tapis et de Tissage le vendredi 16 mars 2018, lors de la journée nationale de l'artisanat et de l'habit traditionnel. Elle eut lieu à Denden (gouvernorat de la Manouba), dans les anciens locaux de la société de commercialisation des produits de l'artisanat " SOCOPA " liquidé en 2007. Quant à ses locaux, jouxtant l'Office national de l'artisanat (ONA) à Denden à l'ouest de Tunis, ils ont été abandonnés depuis 2004 jusqu'à 2016 et réaménagés dans le cadre du plan de promotion du secteur du tapis et de tissage. Plan qui est le résultat d'étude établi, en 2010 par des cabinets d'experts, pour déterminer les principaux problèmes dont souffre la filière et définir une manœuvre d'action pour y remédier.
Ainsi, il donne lieu à la création d'un pôle dont la première unité ouverte est celle de nettoyage, lavage et restauration des tapis traditionnels figurant parmi la vingtaine d'actions proposées.
La station de lavage redonne vie et activité à cette espace. La ministre du Tourisme et de l'Artisanat décide de les exploiter pour le nouveau projet nommé : « pôle de développement du tapis et du tissage ».



Figure 10 : Photo de M. Taoufik Mediouni directeur général du CITT, prise lors de l'inauguration du pôle de développement du tapis et du tissage [Source : Tunisie.co. En ligne : https://tunisie.co/article/9612/shopping/artisanat-et-deco/tapis-tissages-denden-591313]

Celle-ci ne put voir le jour que par la mobilisation du CITT, CITT qui s'investit afin de trouver des financements provenant de l'Agence turque de coopération et de coordination (TIKA), destiné aux artisans, aux entreprises artisanales publiques et privées et aux professionnels. Montant qui s'éleva à 1 308 millions de dinars tunisiens (MDT) (HANACHI, 2018).

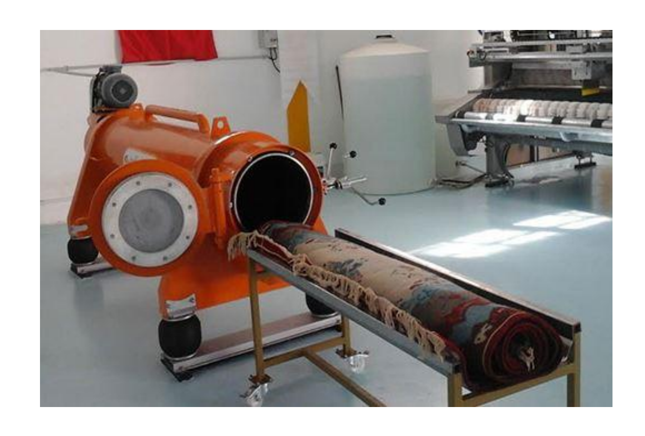
La somme ne permit l'ouverture que d'une seule section, la section de nettoyage des tapis et tissages. Celle-ci représente une unité de nettoyage, de lavage et de restauration des tapis traditionnels. La technique de nettoyage utilisée est inédite en Tunisie. Elle fait appel à deux chaînes semi-automatiques. Ces machines permettent un rinçage complet à travers les étapes : de dépoussiérage et nettoyage[17]. De lavage, d'essorage, de séchage et de finissage. L'unité de lavage permettra au CITT d'atteindre bien des objectifs tels qu'assurer la qualité des tapis traditionnels par le biais d'un nettoyage spécifique voué à la fixation de la couleur. Ce qui permet de redonner au tapis son éclat d'entant, tout en protégeant ses fibres et de prolonger ainsi sa durée de vie.

Les fonds dégagés à partir de l'activité de l'unité de lavage seront investis dans la branche des tapis et tissage afin de dynamiser la production des tapis traditionnels de grandes tailles et de textures fines. Ce qui créera une demande supplémentaire sur le marché.

Elle renforcera, également, la notoriété du tapis artisanal tunisien à l'échelle internationale et locale.




Figures12:Machine de dépoussiérage et Machine de lavage
[Source : Tunisie.co. En ligne : https://tunisie.co/article/9612/shopping/artisanat-et-deco/tapis-tissages-denden-591313]




Figures11:Sécheuse de tapis et Essoreuse de Tapis [Site :Kapitalis. En ligne : http://kapitalis.com/tunisie/2018/03/23/artisanat-des-machines-pour-ennoblir-le-tapis-tunisien/]

Outre cette unité d'ennoblissement et du lavage du tapis créé, le pôle sera consolidé d'une première unité de recherche et de documentation. D'une autre, dédiée à l'expérimentation et d'une troisième spécialisée dans le design du produit. Leurs ouvertures seront financées par les bénéfices générés par l'unité d'ennoblissement et du lavage.

> « Le démarrage des activités de la première partie du pôle de développement des tapis et des tissages s'inscrit dans le cadre de la concrétisation des recommandations de la conférence nationale consacrée à la présentation des résultats d'une étude sur la promotion du tapis (février 2017) »[18] (Anonyme, En vidéo : Taoufik MEDIOUNI présente le nouveau pôle de développement du tapis et des tissages à Denden, 2018).

Ce projet a pour mission d'impulser le secteur du tissage en matière d'innovation et d'être attentif aux besoins du marché et aux dernières tendances. Il doit aussi prédire les attentes du consommateur afin d'aider les artisanes, via un encadrement.

Ainsi, le projet « Pôle de Développement du Tapis et des Tissages » cherche à assister les artisans et à secourir la branche du tapis et des tissages. Il tente de nouveaux modes de production et de nouveaux modèles de produits. Le pôle prévoit la rentabilité des activités du secteur du tissage afin de préserver et d'entretenir le patrimoine national artisanal.

Selon les propos de Selma Elloumi Rekik, ancienne ministre du Tourisme et de l'Artisanat :

> « Le pôle a pour principal objectif d'accompagner et d'aider les artisans de la branche à y introduire de nouveaux moyens et des procédés de fabrication et de design et de promouvoir la rentabilité des activités du tapis afin d'entretenir et préserver le patrimoine artisanal » (HANACHI, 2018).

Face au succès rayonnant, impulsé par cette expérience, l'ambassadeur de Turquie Orner Faruk Dogan, enthousiasme par cette coopération, annonce un « projet de formation et de perfectionnement au profit d'une centaine de jeunes artisans tunisiens en Turquie » (HANACHI, 2018).

Le succès de l'unité de nettoyage engendrera des revenus permettant l'ouverture de l'unité de recherche. Celle-ci se chargera du projet de certification d'authenticité présenté ci-dessous.

[18] Le colloque national traitant de « la relance du secteur du tapis et des tissages manuels » a eu lieu le 23 février 2017, à Tunis. Cet événement longtemps préparé par le ministère du Tourisme et de l'Artisanat en partenariat avec les intervenants du secteur a défini quatre axes finalement retenus.

Ces derniers ont été déterminés à la lumière d'une étude sur le diagnostic empirique et les perspectives de développement du secteur. Elles porteront sur la formation des compétences professionnelles ; le contrôle de la qualité des matières premières et la garantie de l'approvisionnement des artisanes. Elle se souciera, également de la création et de l'innovation, comme de la promotion et de la commercialisation.

Ce débat lancé par le ministère du Tourisme et de l'Artisanat, engendra une décision issue d'un conseil ministériel consacré à la promotion du secteur de l'artisanat. La décision prise à l'issue du colloque, à aboutira à la création du pôle du développement du tapis et du tissage ouvert à l'occasion de la célébration du 10e anniversaire du Centre technique du tapis et des tissages.

2.4. Le projet de certification d'authenticité

Le Centre Technique de Création, d'Innovation et d'Encadrement dans le Secteur du Tapis et de Tissage (CITT) a de nombreuses fois sollicité différentes structures pour entreprendre diverses recherches concernant le tissage.

En 2009 / 2010, il a proposé à la Société « Promets » l'élaboration d'une étude en vue d'établir un diagnostic qui permettrait une connaissance plus approfondie sur tous les constituants de la branche des « tissus tunisiens faits main, dits de « basse lisse », une étude vouée à l'amélioration de la qualité des productions ». Ainsi, elle se penchera sur les opérateurs, les conditions de formation et de financement, ainsi que la commercialisation des productions, et en particulier dans les zones dans lesquelles le tissage est une tradition ancestrale. L'étude tente, également, de situer la branche par rapport aux pays concurrents tels que l'Inde, la Syrie, le Pakistan, pays dans lesquels il serait intéressant de mener des études comparatives dans la continuité de la présente thèse.

Ce plan a pour objectif de proposer un programme consacré à la relance de la branche.

Il devra tenir compte du nouvel environnement dans lequel évolue le secteur de l'artisanat, environnement, caractérisé par des mutations économiques et sociales rapides et profondes.

La concrétisation de la recherche est due aux recommandations reçues dans le cadre de « l'étude stratégique de l'artisanat à l'horizon 2016 » et de « l'étude sur la commercialisation des produits de l'artisanat » réalisée pour le compte de l'Office National de l'Artisanat en 2000 et 2002.

Son champ de recherche circonscrit les régions suivantes : Nabeul, Tunis, Médenine (Djerba), Mahdia, pour la soie –Monastir, pour le coton -Kairouan pour la laine.

La recherche se déroulera en deux temps. Une première phase permettra de diagnostiquer la production actuelle de tissus faits main dits de « basse lisse ». La seconde phase consistera dans la mise en place et le suivi d'un plan d'action.

En 2012, à la suite du diagnostic, le CITT collabore avec l'association Onlus GVC Tunisie. La coopération se met en place suite à la signature d'un protocole qui s'inscrit dans le cadre du projet d'Appui à l'émancipation socio-économique des femmes rurales en Tunisie et au Maroc. Une convention cofinancée par la commission européenne et développée en partenariat avec le RTES, qui accordera leur inclusion dans les réseaux de l'économie sociale.

Le plan d’action est voué à renforcer la production de tapis au bénéfice des artisanes du gouvernorat de Kasserine. Il a pour finalité de déterminer une politique, qui concède de mettre en œuvre une stratégie vouée à promouvoir et développer les tissages d’un groupement d’artisanes de la Cité EL Khadra (Kasserine).

Le protocole commence, tout d’abord, par la mise en place d’un diagnostic. Une analyse qui ne peut se faire que par la réalisation d’un état des lieux du secteur du tissage à Kasserine. Les résultats sont obtenus grâce à la participation des artisanes du groupement de la Cité EL Khadra à Kasserine.

Cela consiste en la détermination des conditions de travail et d’organisation, les contraintes, les points forts, les faiblesses de la production, ainsi que leurs causes, tout en se basant sur l’enquête de l’existant. Tout ceci aboutit à la proposition d’un plan d’action en cohérence avec les projets d’amélioration.

En 2013, le CITT se penche sur l’étude traitant de la qualité de la laine. En effet, la qualité du tapis fait main est fortement liée à la qualité de la laine qui constitue la matière première essentielle pour la fabrication de ce produit. Plusieurs facteurs sont déterminants.

La qualité de la toison, dépend essentiellement de la race et de l’âge du mouton, de la saison de la tonte, des techniques et des outils de tonte, du climat et de l’environnement immédiat de l’animal et des procédés de transformation.

Selon ce qui précède, et suite aux recommandations proposées dans le plan d’action de l’étude sur la production des revêtements du sol fait main (Tapis et Tissages ras), une étude sur la matière fibreuse en laine s’impose.

L’expérimentation approfondie et complète concernant la laine tunisienne et en particulier celle utilisée par les filatures destinées au tissage à point noué et le tissage ras, semble très importante. Elle commence par l’établissement d’une définition de l’état de la matière première utilisée dans le secteur du tapis.

Définition qui concerne également l’énumération de tous les opérateurs « interférant » de près ou de loin dans le processus de production de la laine.

C'est ainsi qu'au début de l’année 2013 une étude a été lancée pour une meilleure connaissance des problèmes réels qui touchent la matière première et entravent le secteur. Cette initiative ne pourrait qu'améliorer la qualité, le rendement et la valeur des productions tissées. Un tissage qui ne peut être produit sans l’intervention d’une main d’œuvre, d’où la nécessité d’étudier ce facteur.

Ainsi, le CITT confie cette tâche à l'entreprise « promets ». Celle-ci met en place un diagnostic concernant l'état de la main-d'œuvre employée par le secteur. C'est-à-dire, qu'elle évalue la disponibilité, la performance, la motivation, les revenus que les artisanes engendrent et le système de formation qu'elles suivent.
La recherche tente de cerner l'évolution de la production au cours des cinq dernières années, surtout dans les six régions des plus grandes productions, à savoir, Kairouan, Médenine, Gabès, Kasserine, Béja et Sidi Bouzid.
Elle tente, également, de définir les spécificités caractérisant le travail de chaque région ainsi que le circuit commercial emprunté par chacune d'elle. Ce circuit concerne non seulement la distribution de la production, mais également l'acheminement des matières premières. L'étude tente, aussi, de s'informer sur les structures de formation et les méthodes pédagogiques suivies depuis la création de l'Office National de l'Artisanat à nos jours. Elle détermine les organismes de financement et d'appui spécialisé dans ce secteur et délimite ainsi le positionnement de la branche par rapport aux pays concurrents : le Maroc, la Turquie et l'Iran. Un parallèle est établi au niveau des quantités et de la qualité des confections, à celui des systèmes de formation, des prix de vente, du design, de la créativité et de l'innovation.

Dès lors, la recherche a permis de mettre en évidence les constatations suivantes :
Une régression continue de la production nationale de tapis et tissage faits main est enregistrée depuis une décennie. En effet, le secteur ne dispose plus de grandes capacités de production. Cela est dû essentiellement à la rareté de la main-d'œuvre formée et expérimentée, sans compter sa conversion à d'autres activités plus lucratives. Ainsi la part que mobilise le secteur du tissage par rapport aux autres filières de l'artisanat passe de 44,36% en 1995 à 30,73% en 2007.
Selon les résultats obtenus lors du diagnostic, le taux de récession représente 18,7% entre 1995 et 2000, 27,3% entre 2000 et 2005 et 7,4% entre 2005 à 2007 ; soit une baisse totale de plus de 45,4% entre 1995 et 2007.
La production des six régions les plus renommées dans le tissage a aussi généralement régressé de 14% entre 2003 et 2007 et de 18,3% entre 2003 et 2008.
Les trois localités : Kairouan, Médenine et Gabès représentent 62% de la production nationale. Chacune d'elles est caractérisée par une singularité. Par exemple : Kairouan est connue pour son recours massif au travail à domicile, travail qui enregistre une hausse de sa production, par rapport à celle des six autres. Celle-ci passe de 20,25% en 2003 à près de 31% en 2008. C'est-à-dire que le nombre de mètres carrés conçu s'élève de 40.620m² en 2003 à 50.679m² en 2008 : soit une progression de 24,8%.

Quant aux conceptions de Kasserine, elles sont essentiellement composées de tapis amazigh. Tapis dont la commercialisation progresse de 13,74% entre 2003 et 2008 et représente désormais 11,3% de la production des six régions en 2008 contre 8,1% en 2003.
En ce qui concerne Gabès, elle est connue pour sa spécialisation dans la création de Klim, cela en particulier dans son site d'Ouedhref. Les Klim sont systématiquement élaborés à domicile connaissent une notoriété augmentant leur vente. Ainsi, Gabes gagne des parts de marché grâce au Klim d'Ouedhref qui est fabriqué à de faibles coûts de production grâce à l'aide de coopérative fournissant le fil de laine.

La production est, essentiellement, le résultat du travail à domicile et d'ateliers à petits effectifs éparpillés dans les zones rurales loin des chefs-lieux de gouvernorat. Ce fait révèle une ambivalence : Il provoque à la fois l'apparition d'une production non conforme aux attentes du marché et de l'état, mais il permet également de conserver le tissage traditionnel amazigh.

Au-delà des recherches précédemment présentées, au cours de l'année 2014, le CITT convoqua la société « Arts et Conseils » se chargeant d'une étude pour la réalisation d'un prototype d'un métier à tisser basse-lisse. Il s'inspire du modèle Jacquard industriel conçu pour le tissage fait main. Le but de cette recherche est d'améliorer le rendement artisanal, d'assurer une bonne finition, tout en facilitant la production de tissages aux motifs arachnéens.
En effet, depuis une décennie, la production nationale des tissages artisanaux et traditionnels de basse lisse connaît un décroissement. Elle est due à la perte de la majorité des capacités de production et à l'absence d'investissement pour l'innovation du secteur via l'intégration du design assurant les normes de qualité. Ceci induit une non-compétitivité des articles. La branche du tissage connaît la propagation de l'indifférence, d'autant plus attisée par la pénibilité des conditions de travail pour les artisanes, tisserandes qui produisent à faible quantité. Cette production est amoindrie par l'usage des équipements et outillages archaïques et vétustes.
Il est évident qu'aujourd'hui, l'investissement pour la modernisation du métier à tisser paraît un fait nécessaire pour éviter les gestes répétitifs, pour produire aisément des articles complexes et réduire le temps de travail, tout en améliorant la qualité du produit fini.
Le nouveau dispositif propose deux techniques d'ourdissage semi-mécanique et mécanique moderne. Manière de faire qui permettra de préparer une ensouple de fils de chaîne plus régulière et contenant plus de métrage. Ce nouveau mode de façonnage faciliterait l'opération

de tissage, réduirait considérablement le taux de casse des fils et améliorerait le rendement de l'artisan, ainsi que la qualité du tissu.

L'idée est de mettre en place une nouvelle conception d'une ratière qui sera montée sur un métier à tisser de basse-lisse. Elle aura pour fonction la sélection mécanique des fils de chaîne. Le système doit rester facile d'usage pour les tisserandes.

Au cours de ce travail, ils ont commencé par l'étude comparative permettant de choisir la meilleure solution de préconception de la machine. Différentes méthodes de calcul et de dimensionnement ont été réalisés afin d'assurer le bon fonctionnement du système. Plus tard, une modélisation via des logiciels de CAO et de calcul par éléments finis a été mise en œuvre pour s'assurer du bon fonctionnement et de la résistance de la machine aux différentes sollicitations. Dès lors, un dossier technique de la machine a été produit avant d'entamer la création de son prototypage.

Enfin, ils ont concrétisé la conception d'une ratière d'un métier à tisser basse-lisse améliorée, en utilisant les différents éléments de liseur et en fabriquant le châssis de la machine en mécano-soudée. La réalisation n'a pu aboutir sans le travail de recherche et l'étude de solutions techniques et technologiques.

Il est d'autant plus important de réhabiliter la tradition du tissage amazigh. Pour ce fait, le CITT parraine, actuellement, un projet de certification d'authenticité. Il devrait aboutir et être présenté au cours du mois de mars 2020.

Nous avons nous-mêmes pris l'initiative de proposer cette idée au centre technique de création, d'innovation et d'encadrement dans le secteur du tapis et de tissage.

C'est lors d'un échange avec un titulaire du centre que les difficultés de production dans le secteur du tissage ont été évoquées. Celles-ci ont amené à aborder la question du projet de certification d'authenticité.

Au cours de cet échange, M. Ridha El Hamdeoui technicien en tissage, déclare :

> « Nous avons beaucoup de pénibilité pour travailler avec les tisseuses des régions, car elle ne respecte pas nos normes de finition et de production » (EL HAMDEOUI, 2019).

Il est évident que le problème avec les tisseuses rurales est le résultat du programme de réhabilitation et d'innovation du tissage mis en place par l'État. Celui-ci invite des designers à aller à la rencontre de ses artisanes pour les former et leur imposer une nouvelle manière de faire et de nouvelles esthétiques de tapis. Cette initiative semble menacer le patrimoine matériel et immatériel du tissage. Face à cette problématique, il est à même de proposer un projet de certification d'authenticité.

Le projet consiste en la création d'un certificat d'authenticité qui sera distribué à certaines tisseuses de différentes régions.

Dès qu'elle sera créée, nous nous impliquerons nous-mêmes avec une équipe du centre pour aller à la rencontre de ces artisanes.

Ensuite, une enquête de terrain se déroulera en quatre temps selon une répartition géographique : Sud-Est / Sud-Ouest et Nord-Est / Nord-Ouest. Pendant cette étude, l'équipe se chargera de collecter les spécificités de chaque tapis conçu dans un contexte traditionnel amazigh. Cette recherche ethnographique, habilitera quelques tisserandes à la possession de la certification d'authenticité. Elle permettra, également, l'élaboration de livret accompagnant chaque tissage traditionnel.

Le livret offrira une valeur ajoutée au tissage et permettra aux acquéreurs de se documenter sur la tradition amazighe et sur l'histoire narrée par le tapis.

Le projet a pour objectif de valoriser le tissage traditionnel amazigh afin de faciliter sa commercialisation, à juste valeur. Une valorisation pécuniaire qui n'altérera pas pour autant le patrimoine du tissage traditionnel.

La mise en valeur de cet art accordera non seulement de l'aide aux artisanes rurales, mais elle permettra surtout la conservation de cet héritage en péril, tout en incitant les nouvelles générations à perpétuer ce savoir-faire.

Il n'en demeure pas moins que pour le sauver, les structures étatiques telles que l'office national de l'artisanat ou le centre technique de création, d'innovation et d'encadrement du Tapis et de Tissages, se mobilisent en particulier dans l'innovation de ce secteur et non dans sa préservation.

Ainsi, elles cherchent à renforcer les moyens d'encadrement des délégations régionales. Ce mode de production dit à domicile est, certes, lucratif, mais il génère aussi des anomalies.

Dès lors, nous pouvons noter un faible niveau de revenus ce qui soumet la branche à une double concurrence intra et inter- sectorielle. Selon l'étude traitant de la production des revêtements du sol fait main (tapis et tissages ras), cela engendre une baisse d'affiliation au secteur. Le nombre d'apprentis passe de 10,304 personnes en formation pour l'année 2004, à 4382 individus en 2008 ; soit une régression de 57%.

La chute est en partie causée par une déficience et une inefficacité de la formation proposée, malgré la multiplication des intervenants et la diversification des mécanismes d'appuis.

Nous pouvons citer ces trois structures comme centre d'appuis (le fonds national pour l'emploi, l'Agence nationale pour l'emploi et le travail indépendant et l'UNFT). Elles assurent la formation de près de 97% des candidats à l'apprentissage.

Le Fonds national pour l'emploi forme près de 62% des apprenants. L'Agence nationale pour l'emploi et le travail indépendant vient en deuxième position et accorde un apprentissage à près de 25% des candidats. L'Union nationale des femmes de Tunisie en initie près de 10%. Quant à l'apprentissage académique, il ne représente environ 3% pour les collèges et structure d'enseignement supérieur et de 0,37% pour le centre de la formation continue (Anonyme, ETUDE SUR LA PRODUCTION DES REVETEMETS DU SOL FAIT MAIN "TAPIS ET TISSAGES RAS", 2010, p. 4).

Néanmoins, les mécanismes actuellement en place pour assurer la formation ne paraissent pas être adaptée au mode de fonctionnement de la filière et de ses commanditaires. De plus, ils n'encouragent pas les jeunes à s'engager dans ce secteur.

Un manque de coordination au niveau des intervenants dans la formation, comme à celui du contenu et des méthodologies se révèle.

Selon le constat émis par le centre technique de tapis et de tissage, le secteur souffre d'une absence de centres de formation près des lieux de production ou d'un abandon des structures existantes.

Une désaffection de la main-d'œuvre formée se fait ressentir. Le désintérêt pour la filière induit un éparpillement des unités de production et un affaiblissement des effectifs moyens des ateliers. Depuis quelques années, ces difficultés structurelles entravent le développement du secteur. Difficulté qui prend l'aspect de circuits commerciaux encombrés d'intrus s'accaparant près de 50% des revenus de la filière.

Ceci mène à la baisse des ventes nonobstant l'évolution croissante de la clientèle potentielle (touristes) et l'amélioration du niveau de vie moyen du Tunisien.

Parmi les obstacles, nous pouvons signaler le faible niveau de scolarité des artisanes, niveau rendant les évolutions techniques et technologiques difficilement accessibles ; et de plus entravé par une gestion et une organisation rudimentaire des ateliers. Une mauvaise gestion qui est caractérisée par un faible rendement provoquant une perte de 30%.
Le déclin des bénéfices est d'autant plus attisé par un taux d'encadrement dérisoire, alors qu'il faudrait établir une surveillance d'au minimum cinquante femmes par atelier.
De surcroît, les manufactures sont généralement inadaptées à la production normalisée des tissages, production ne possédant même pas de standards de mesure. C'est-à-dire qu'elles n'ont pas de salles de stockages, de moyen pour peser la matière première et encore moins de maquettes ou de tapis de réserve. Les matières premières n'obéissent ni à un cahier de prescriptions techniques ni aux normes requises. Elles sont souvent acquises dans les marchés.Les marchés présentent une importante quantité de matériaux non conformes aux normes prescrites et de mauvaise qualité. L'usage désabusé de laine de moindre qualité est, à l'origine, de la malfaçon des tissages fragilisés et déclassés. Elle mène à une perte de temps vu les défauts imposant la retouche des articles.

Confrontés à ces problématiques, l'ONA et CITT tentent de mettre en place des dispositifs pour contrôler la matière première à chaque stade du processus de fabrication (lavage, nettoyage, filature, teinture…). Ils souhaitent, également, combler l'absence de moyens matériels chez les sociétés de filature pour le contrôle de la qualité. Ils cherchent à améliorer le matériel et l'outillage de ses filatures, investissement ayant un impact direct sur la qualité de la laine, soit sa tension, sa texture, etc.

Les établissements étatiques tentent, aussi, de remédier au manque du savoir technique au niveau des paramètres qualité chez la majorité des artisanes, d'où leur difficulté à déceler la matière de mauvaise qualité. Structurellement, ils essaient de fixer un cadre juridique voué à sanctionner les sociétés fabricant une laine non conforme aux normes de qualité.
Outre la qualité, ces organismes se préoccupent du peu de modèles proposés. Modèles qui devront être exposés dans de nouveaux espaces permettant la mise en valeur des produits.
Ainsi, ils encouragent à la création et à l'innovation pour aboutir à un label, une identité régionale.
De ce fait, ils convoquent des designers intervenants auprès des tisseuses pour les acclimater aux normes de production contemporaine, les initier à l'harmonisation des nuances chromatique et à la variation des motifs et compositions.

Cependant, cette intervention ne causerait-elle pas une transformation du tissage traditionnel amazigh ?

Afin de répondre à cette problématique, il paraît judicieux de se pencher sur la question du tissage amazigh produit dans différents contextes (traditionnel, fonctionnel et artistique).
Dans le contexte traditionnel, nous avons fait le choix d'effectuer notre enquête à Chenini. Quant à la recherche dans le cadre fonctionnel, elle aura lieu au sein de l'entreprise sociale et solidaire Kolna Hirfa. Enfin, l'étude du tissage amazigh produit dans une atmosphère artistique se déroulera au côté de l'artiste tisserande Amina Saoudi Aït Khay.
Tous ces exemples, que nous analyserons dans les chapitres suivants de cette thèse, permettront de comparer la poïétique, l'esthétique et la sémiotique des différentes productions et d'en déduire d'éventuelles transformations.

Chapitre 2 : Le tissage dans un village rural du Sud-est tunisien

Assimiler le monde du tissage et identifier son éventuelle évolution revient à un retour aux sources, c'est-à-dire au tissage traditionnel. Une immersion qui interroge à plusieurs niveaux : Quelles sont les étapes du tissage ? Comment se réalisent-elles ? Possèdent-elles des particularités ? Quelle est la dimension symbolique et l'impact social de ce savoir-faire ? Toutes ces interrogations nous permettront de découvrir les particularités du tissage traditionnel produit au village de Chenini et, plus tard, de les comparer aux caractéristiques émergentes du tissage conçu dans d'autres contextes.

1. À la découverte de Chenini

Suite à l'analyse des dispositifs mis en place par l'État tunisien pour la conservation du tissage amazigh, avancée dans le chapitre précédent, il nous a paru nécessaire d'effectuer une étude de terrain consacrée à la vérification de l'efficacité de ce plan d'action. Elle s'est déroulée entre février et mars 2018 dans le village de Chenini, Tataouine.
C'est ainsi que l'histoire du village a été documentée, tout comme celle de ses dix-neuf tisseuses de toutes générations confondues, rencontrées tout au long de cette enquête ethnographique d'un mois. Ces échanges ont permis la découverte des particularités poïétiques et esthétiques du tissage amazigh dans le contexte traditionnel. L'objectif de ce chapitre est donc de dévoiler le sens caché de tous les gestes, de toutes les paroles, des modes d'usage de cet art de Chenini, et ainsi, de découvrir la symbolique de l'esthétique du tapis amazigh et de ses ornementations, en vue de constater l'efficacité de leur conservation dans le milieu rural tunisien.

1.1. Présentation du village de Chenini

Le village de Chenini est caractérisé par les traces de la berbérité qui y sont conservées. Ce sont ses particularités qui nous ont incitées à explorer cette bourgade.



Figure 13: Image panoramique du village de Chenini. [Source : RHOUMA, N. 2018]

Chenini est situé à 20 km de Tataouine[19], région faisant partie du Sud-Est tunisien.
Ce hameau appartient à la première génération appelée “ Ksour de crêtes“ ou “ les citadelles“ apparue avant le XIe siècle.
La présence des Chenini dans cette région est en partie révélée par le récit de Saint Augustin datant du IVe siècle cité dans l’article de Gabriel Camps, « Chenani » paru dans la revue encyclopédie amazigh : « Demandez, écrit-il, à nos paysans qui ils sont : ils répondent en punique qu’ils sont de Chennai. Cette forme corrompue par cet accent ne correspond-elle pas à chananaeci (cananéen) ?»(CAMPS, 2012, p. 1).

Déjà au Vème siècle, la région était occupée par un ensemble de nomades et de Zénètes « échelonnés aux confins des plateaux, depuis la Tripolitaine jusqu’au Djbel Amour en Algérie, partageant leur temps entre la vie pastorale et une agriculture occasionnelle » (LOUIS, 1972, p. 110).

[19] Le nom « tataouine » provient du mot amazigh « tit » signifiant « Ine » en arabe, c’est-à-dire l’œil ou la source. Le pluriel de « tit » est « titouine ». Le nom de cette ville est dû au fait qu’historiquement, elle était jonchée de sources d’eau.

Les conquérants arabes envahissent le Maghreb en passant par Oudref, ville tunisienne située à vingt kilomètres au nord de l'actuel Gabès (LE BOEUF, 1909, p. ?) Au Xème et XIe siècle, le règne Aghlabide s'installe, suivi ensuite par les princes Zirides qui chuteront pour faire place au milieu du XIe siècle à l'invasion Hilalienne. La généalogie des habitants du Sud tunisien se localise entre les descendants hilaliens et les tribus autochtones.

Ainsi, les Arabes se propagent sur tout le territoire à l'instar de leur religion (l'islam). Les régions du sud s'aménagent entre des groupes d'Arabes et des Amazighs arabisés dans les plaines et des groupes de Amazighs non arabisés dans les montagnes. Les diverses ethnies cohabitent par un système d'accoutumance : les Amazighs non arabisés versent une contribution en échange de la sécurisation des populations arabes (FOREST, 1942, p. 12).

À l'image de leurs ancêtres, les Amazighs nommés (*Jbaliya*) (BRUUN, 1898, pp. 32-115) (hommes de la montagne) demeurent attachés à leur village *(tamourte*). En effet Chenini reste le seul village amazigh du gouvernorat de Tataouine, dont les *Ksour* sont encore habités. Cent-vingt-trois familles autochtones y vivent nonobstant l'exode et l'attraction de la modernité. Ce lien à leur habitat (*les ksour*) incarne une forme d'affirmation ethnique.

Le village de Chenini a néanmoins subi les effets de l'histoire et du temps. Après l'indépendance tunisienne en 1956, le vieux village ksourien de Chenini est dévalorisé. L'état tunisien qualifie ces logements d'habitat animal, dégradant et opposé à la modernité. C'est ainsi qu'une nouvelle configuration du village est instaurée. Ce dernier se divise désormais en vieux village (*bled* ou *ksour*) et nouveau village : (*mguejli*).



Figure 14: Images du village de Chenini. [Source : RHOUMA, N. 2018]

Le nouveau village *(tamourte*[20]) est essentiellement un espace d'habitation.

Quant aux *Ksour* de l'ancien village de Chenini, il comporte une citadelle de greniers, nommée (*taxal/ ghouraf*) et construite de pierres et d'argile. Celle-ci est destinée au stockage des récoltes de blé, d'orge et d'autres denrées. Ces denrées sont pour leur part nommées *El Oula.* Les greniers surplombent une zone de quatre strates d'habitations troglodytes (*Tiddert),* associées à des cours donnant accès aux réserves du *Oula*. L'emplacement de ces demeures creusées (*irgi/ grotte)* est déterminé par la géologie. Le volume du domicile concorde avec les couches de calcaire prisonnières de deux marnes de schistes qui constituent le plancher et le plafond.

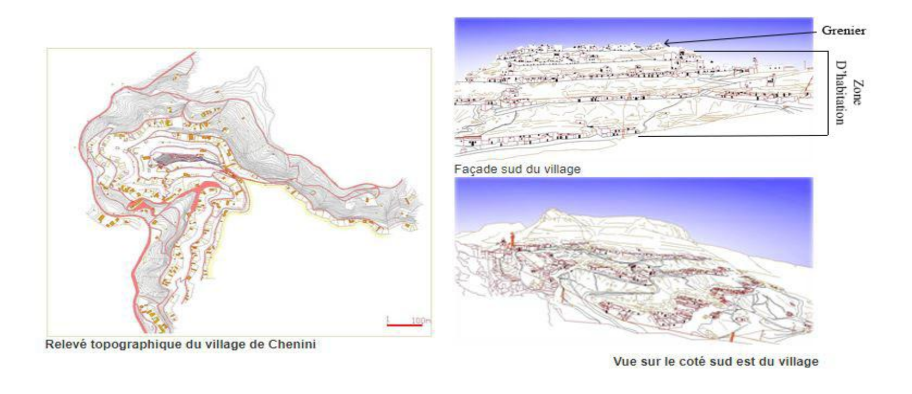


Figure 15: Image topographique des ksour de Chenini.
[Source : « Institut National du Patrimoine ». En ligne :http://www.inp.rnrt.tn/index.php?option=com_content&view=article&id=28&lang=fr &Itemid=0&fontstyle=f-larger. Consulté le : 07/06/2018.]

Hormis ses habitations et ses espaces de réserve pour les récoltes, le village (*tamourte*) comporte certaines structures telles qu'une mosquée, une école primaire publique enseignant l'Arabe, une école maternelle rurale enseignant le Chelha (patois de la région), un bureau de poste, une épicerie, un café, une résidence nommée Kenza-Chenini dédiée au tourisme durable et un centre de laine.

Le projet du centre de laine a vu le jour grâce au don du marché de la croissance (*Souk Ettanmia*) financé par la banque africaine de développement (DAB). Il est le résultat de l'alliance entre l'ESS (Entrepreneuriat Social et solidaire) et la *Raghada,* système ancestral d'entraide communautaire.

[20]Tamourte signifie village en Chelha, langue amazigh.

Cette structure est pilotée par la résidence Kenza-Chenini qui a pour but de préserver le savoir-faire du tissage propre à la région, de le promouvoir en participant aux foires, aux expositions, aux ventes itinérantes et au e-commerce.

Ce projet se nourrit de la richesse des produits issus de conception individuelle, mais aussi de l'attrait des systèmes de production à petite échelle socialement et économiquement responsables.

Outre les organismes officiels tels que la Kenza-Chenini et le centre d'exposition des tapis en laine, l'importance tant symbolique que tangible du tissage dans la vie de Chenini se lit dans l'espace que cet art occupe, quasiment partout dans le village. En témoigne par exemple la présence du métier à tisser vertical dans tous les logements.

Une place est en effet attribuée à la chaîne du métier à tisser avant même la construction de la maison (*tiddert/ dar*). Des crochets et des branches d'olivier en formes de pieux sont intégrés aux murs afin de permettre le maintien du cadre (*timdwin/ Waquafet*)[21].

Le tissage a persisté et les objets de laine ont subsisté à travers leur transmission technique dans des filiations pastorales. Les tisserandes commencent leur apprentissage avec leur parenté dès l'âge de dix à douze ans. Ce travail devient alors pour elles une seconde nature. Il demeure du reste si ancré dans les mémoires et si prégnant qu'il résiste à l'influence citadine. Dès lors, l'acte de tisser matérialise le passé et la mémoire. Cet art est de plus l'apanage du féminin, car les œuvres sont exclusivement exécutées par des femmes. Celles-ci se sont d'ailleurs beaucoup battues pour la transmission de cette compétence séculaire. Cela sans doute aussi parce qu'elle rend visible et palpable cette part souvent occultée de l'histoire : leur histoire, l'histoire de ces dix-neuf femmes que nous avons rencontrées chez elles, près de leurs métiers. La tranche d'âge varie entre trente et quatre-vingt-dix ans. Le portrait de ces femmes est ci-dessous dessiné.

[21]Timdwin / Waqafet désigne le cadre de la chaîne. Selon le dictionnaire Mozabite-Français de Jean Delheure, la racine MD du pluriel Timdwin (1984, 115) évoque le sens de pilier ou poteau (amud, immuden) en arabe. Le mot chleuh timdwin désigne la droiture et l'élément vertical et tenant debout.

1.2. Portraits de tisseuses

Durant notre enquête à Tataouine, de très belles rencontres ont eu lieu avec Meriam saadi et ses deux sœurs, Neziha, Aycha, Zina (tisseuses du centre de l'artisanat), Messaouda Ben Sassi et son amie tisseuse, Aycha Msehel et sa fille Sarra, Khadija Benyeder et sa belle-sœur, Meriam Mhazras, Moufida Aloui et Zezya et ses trois filles. Les échanges se déroulaient généralement aux domiciles des tisseuses qui étaient souvent regroupées.

En effet, la plupart de mes entretiens ont eu lieu, simultanément, avec plusieurs tisserandes. Ce fait atteste que le tissage est bien un savoir-faire qui invite à l'association et aux partages[22].

C'est ainsi que le premier contact fut établi avec la tisseuse Meriam Saad et ses deux sœurs. Cette dernière est âgée de cinquante-quatre ans. Elle est originaire de Chenini et vit en ville, à Tataouine. L'entrevue s'est déroulée dans la pièce à vivre près de son métier à tisser. C'est ainsi que ces trois femmes m'ont exposé les outils et tout le processus du tissage, commençant par les étapes et la technique, passant par les incantations et finalisant par la symbolique des signes qu'elles représentent sur leurs ouvrages. Chacune d'elles avait une tâche qui lui était attribuée.

Meriam et sa plus jeune sœur tissaient en binôme pendant que l'autre sœur se chargeait du cardage et du filage. Occasionnellement, elles s'échangent les rôles pour faciliter le travail.

La seconde rencontre s'est fait avec Neziha, Aycha et Zina, trois tisseuses du centre de l'artisanat de Tataouine. Naziha est âgée de trente-quatre ans.Aycha a quarante-neuf ans et Zina a trente-six ans. Elles sont toutes les trois originaires de Tataouine et ont appris le tissage auprès des femmes de Chenini. Elles ont fait de cet art leur métier et tissent pour le compte de l'office national de l'artisanat de Tataouine. Ces tisserandes m'ont relaté les mêmes faits que les précédentes en apportant plus de précisions. Elles m'ont récité et expliqué certains chants liés au tissage. Chants qui seront retranscrits dans la suite de ce chapitre.

La troisième entrevue s'est passée à l'office national de l'artisanat de Tataouine avec madame Messaouda Ben Sassi et son amie tisseuse. Messaouda est une tisseuse âgée de soixante ans. Lors de cet entretien, elle déclara que les rites issus du paganisme n'ont plus lieu d'être étant donné qu'ils vont à l'encontre de l'islam. Certains gestes qui entouraient cette pratique seraient presque considérés comme blasphématoires, tout comme la thématique sexuelle et créatrice représentant l'essence du tissage amazigh. Cet art permettrait d'évoquer la sexualité et toute thématique associée via des symboles connus uniquement par les femmes.

[22] La présentation des profils sociologiques des tisseuses rencontrées à Chenini est disponible dans l'annexe.

L'audace de parler ouvertement de ce type de sujet paraitrait honteuse et c'est l'une des raisons qui amène la gente féminine à produire une forme de langage symbolique codé.

Mme Aycha Msehel et sa fille représentent mon quatrième contact avec des tisseuses. Nous nous sommes rencontrées dans leur maison au nouveau village de Chenini et plus précisément dans la pièce dédiée au tissage.

Cette dame et sa fille célibataire âgée de trente ans m'ont exposé les outils en me les nommant en Chelha, patois amazigh. Elles m'ont détaillé tout le processus du tissage du cardage à la finalisation, tout en précisant les jours associés à chaque étape, le lieu où sont posés le métier, les gestes et les paroles qui habitent ce rituel. Enfin, elles ont exhibé fièrement les pièces tissées qui constituent le trousseau de sa fille, tout en m'expliquant la symbolique de chaque signe qu'il comporte.

La cinquième concomitance s'est passée avec Khadija Benyeder et sa belle-sœur. Lors de cette entrevue dans sa maison en ville, elles m'exposèrent tout l'aspect technique et symbolique qui caractérise le tissage amazigh. Elles m'expliquèrent en détail tout le processus de la teinture naturelle et me procurèrent des échantillons de laine. Elles exécutèrent le filage, le cardage. Elles me définirent tous les signes qui ornent leurs ouvrages. Elles me confièrent également toute la pénibilité de cet art, l'exploitation qu'elles subissent et se plaignirent de l'absence de subventions étatiques mises en place pour la préservation de ce patrimoine.

C'est pour cela que cette femme de cinquante-neuf ans bataille pour la protection de son patrimoine immatériel que représente le tissage amazigh du Sud tunisien, en participant à des foires et des festivals tels que le festival des ksour de Tataouine[23].

Une autre précieuse rencontre s'est produite avec Meriam Mhazras tisseuse de cinquante-trois ans, autochtone de l'ancien village de Chenini, où elle demeure. Cette rencontre eut lieu dans sa maison troglodyte. Cette femme, sœur de l'artiste peintre Saad Mhazras me proposa de reproduire avec elle tout le processus du tissage et m'accorda de la filmer. C'est ainsi que nous commencions à ourdir, puis à monter le métier pour enfin entamer le tissage. Cela me permit de comprendre le mécanisme relaté par les autres tisserandes et de ressentir la profondeur symbolique des gestes qui l'habitent, en reproduisant moi-même ces mouvements.

[23] Le festival des Ksours de Tataouine est un évènement pendant lequel tous les rites et les coutumes Amazighs et bédouines sont mis en scène.

En plus de son hospitalité et de son investissement dans la transmission du rituel du tissage, Meriam s'est engagée en tant que médiatrice dans mon enquête et m'a présenté d'autres tisseuses du village de Chenini comme Moufida Aloui et Zezya.
Moufida Aloui est la femme du maire du village de Chenini, c'est une tisseuse de quarante-sept ans. Sa rencontre eu lieu chez elle dans l'ancien village troglodyte de Chenini.



Figure 16: Portrait de la tisseuse Zezya

[Source : RHOUMA, N. 2018]

Quant à Zezya, c'est une tisseuse de quatre-vingt-dix ans, originaire de Chenini que nous avons rencontrée chez elle, au nouveau village de Chenini. Elle était entourée par ses trois filles. Lors de ces deux entretiens, elles me confirmèrent tous les propos et les données préalablement récoltés auprès des autres tisseuses.

1.3. Un savoir pratique, collectif et exclusivement féminin

L'une des particularités détectées dans la totalité des entrevues est que la majorité des tisseuses ont appris l'art vernaculaire du tissage dès leur jeune âge, entre dix et douze ans auprès de leurs parentés. Ces femmes illettrées, ne sachant ni lire, ni écrire, ni compter, maîtrisent parfaitement l'art complexe du tissage. Ce fait paraît énigmatique, lorsque nous nous apercevons que tout le processus du tissage est régi par des formules mathématiques.

Il paraît d'autant plus intrigant quand il s'avère que les vieilles tisseuses n'ayant pas suivi de scolarité maîtrisent mieux le tissage que la jeune génération instruite. Ce phénomène ésotérique est identifié dans différentes cultures et disciplines.

À l'instar des tisseuses amazighs, les Eskimos, les Indiens Salish de Colombie-Britannique, les Mélanésiens, les Australiens et bien d'autres sociétés pratiquent les jeux de ficelles purement basés sur les équations mathématiques sans pour autant avoir bénéficié d'une instruction scolaire. [24]

Ainsi, une opposition entre savoir pratique et savoir théorique se dévoile en faveur de la pratique, car celle-ci paraît finalement pédagogiquement plus efficace. Il serait pertinent d'associer pratique et théorie pour préserver l'art du tissage ou toute autre création matérielle. L'efficacité de cette alliance est d'autant plus révélée dans l'ouvrage de Jean-Marie Barbier intitulé *Savoirs théoriques et savoirs d'action* édité en 2011 (BARBIER, 2011).

L'apport performatif de l'apprentissage pratique est divulgué par nos vieilles tisserandes. Celles-ci qualifiées d'illettrées, conçoivent leurs ouvrages de mémoire, alors que les jeunes générations instruites se basent sur des modèles dessinés dans leurs cahiers.

> « Littéralement, le *ragm* est le chiffre, c'est-à-dire le signe primordial par excellence, susceptible d'être combiné selon des ordonnances infinies, quasi mathématiques. Telle est la genèse du décor *des Klims*... C'est la diversité des combinaisons qui dessine des styles régionaux bien reconnaissables » (BEN MANSOUR, 1999, p. 8).

[24] « La première description technique de figures de ficelle est due à Franz Boas qui a recueilli, au début des années 1880, les méthodes de construction de deux figures « Eskimo » (Boas, 1888 : 229-230). Peu de temps après, des dessins illustrant les différentes étapes de deux jeux de ficelle connus par les Indiens Salish (Colombie-Britannique) furent publiés par l'archéologue et ethnologue Harlan I. Smith (1900). La première étude significative sur les jeux de ficelle a néanmoins été réalisée en Mélanésie par deux scientifiques de Cambridge, l'anthropologue Alfred Cort Haddon et l'anthropologue, neurologue et psychiatre William H. R. Rivers. En 1898, Rivers et Haddon ont recueilli les méthodes de construction de 31 figures de ficelle pratiquées par les insulaires du détroit de Torres (situé au nord de l'Australie), ce qui les a conduits à élaborer une nomenclature permettant d'enregistrer toutes les étapes de réalisation d'un jeu de ficelle (Rivers & Haddon, 1902, Haddon, 1912). Leur intention était d'inciter d'autres anthropologues à recueillir des jeux de ficelle dans différentes sociétés (Rivers & Haddon, 1902 : 147). Les nombreuses collections de jeux de ficelle publiées au cours du 20e siècle en utilisant la méthode de description de Rivers et Haddon (ou des méthodes proches) montrent que cela a bien eu lieu (Gray, 1903 ; Cunnington, 1906 ; Parkinson, 1906 ; Jayne, 1906 ; Landtmann, 1914 ; Jenness, 1924 ; Hornell, 1927 ; Paterson, 1949). » (VANDENDRIESSCHE, 2018)

L'autre fait remarquable relevé lors des entretiens est qu'ils se sont tous déroulés avec une assemblée de tisseuses, excluant toute présence masculine. En effet, même si les hommes étaient présents dans la maison, ils n'avaient pas le droit de participer à la conversation et de connaître le secret du rituel du tissage. En effet, lors de mon entretien avec madame Aycha Msehel et sa fille Sarra, son fils présent dans la même pièce que nous, a été prié de la quitter. Cette action est révélatrice de l'exclusion masculine dans le monde du tissage. Une réalité qui fut attestée par les hommes du village de Chenini. En effet, tout au long de l'enquête, il a été nécessaire de traiter d'abord avec les hommes pour pouvoir échanger avec les femmes du village. Suite à ces rencontres, il nous a paru évident que ce savoir-faire semble être exclusivement dédié aux femmes et peut être considéré comme un outil de sociabilisassion féminine.

Le tissage représente également un moyen d'affirmation sociale. Ainsi, la femme se sert de son ouvrage pour marquer sa présence en société. En effet, le trousseau de la mariée exclusivement composé d'objets de laine (tapis, couverture et vêtements) permet à l'épouse de marquer son territoire, de laisser ses traces et d'affirmer sa présence dans la maison.

De plus, l'art du tissage offre à la femme l'opportunité de s'attribuer une reconnaissance sociale. Le tapis n'est pas un voile ou une toile vouée à dissimuler les femmes en les confinant dans leur foyer, mais il représente une fenêtre ouverte vers le monde leur procurant un ex-voto.

Un rôle de protectrice des coutumes et du *patrimoine immatériel* amazigh leur est, alors, attribué. Ce rôle alloué à la femme est attesté par les propos de Khadija Benyeder*:*

> « *Je me sens directement impliquée dans la préservation du tissage qui représente un héritage de ma mère. Ce combat doit être mené par les femmes par le biais de l'éducation et de l'initiation. C'est pour cela que j'enseigne l'art du tissage à institut supérieur des arts et métiers de Tataouine* » (BENYEDER, 2018).

Il est évident que les tisseuses manifestent une puissance et une détermination dans leur combat de préservation patrimoniale. En effet, à travers leur art constituant un témoignage de la vie humaine, ces femmes amazighes insistent sur la transmission de leur savoir-faire artisanal.

1.4.Entre art populaire et art-thérapie

En plus de cette fonction sociale, l'art du tissage possède d'autres vocations. Toutes ces femmes au foyer font de cet art, une source de vie tant spirituelle que matérielle, permettant l'évasion. *D'après les propos de ces femmes,* que nous avons pu collecter lors de notre enquête, le tissage est à la fois une source de revenus, mais surtout une source de liberté mentale. Comme le déclare Moufida Aloui femme de l'ommda, chef tribal du village de Chenini :

> « *Malgré la pénibilité de la tâche, dès que je termine un tissage j'ai ce besoin d'en entamer un nouveau. Il me permet d'oublier mon quotidien et tout ce qu'il comporte»* (ALOUI, 2018)

Le tissage leur permettrait de se décharger de leurs songes, leurs frustrations, leurs soucis et leurs désirs. C'est ainsi que les tisserandes transposent leurs émotions sur la trame. Elles extériorisent, figent, matérialisent et emprisonnent leurs sentiments sur la toile de leurs œuvr*es.* Elles tissent et nouent les maillons de leurs vies et leur monde le plus intime et profond sur leurs créations. C'est ainsi qu'elles font du tapis un confident détenant tous leurs secrets et pourtant exposé au regard du monde. Elles déclarent :

> *« Si on est dérangées par quelque chose, on exprime notre état d'âme dans notre ouvrage. C'est comme un journal intime ! »* (Zezya, 2018)

Les femmes exposent la trame de leurs vies au monde ignorant le sens profond de leurs ouvrages. Cette forme pourrait être assimilée à une œuvre d'art, puisqu'elles produisent elles-mêmes leurs travaux et qu'elles sont les seules à intervenir dans l'acte de production en exécutant la totalité des opérations.

> Dès lors le résultat de leur labeur « est certes bien « un produit », mais peut-on s'en tenir à ce vocabulaire ? Il est aussi et surtout une « œuvre » au sens fort du mot. C'est-à-dire un objet au travers duquel s'exprime la personnalité de celui qui l'a fait, sa richesse, sa maîtrise, son habilité et son talent, sa finesse et sa sensibilité » (BARDY Jean, 2000, p. 34).

C'est pour cela que dans ce cadre, il semble difficile de distinguer l'artisane et l'artiste. Les tisseuses elles-mêmes ont déclaré qu'elles souhaitent que leur travail soit reconnu à sa juste valeur et qu'elles soient considérées comme des artistes. Ainsi, le tapis choyé devrait à juste titreles valoriser. En effet, selon Jean Bardy :

> « La notion d'art a d'abord un sens général, le plus courant, selon lequel elle désigne un ensemble de procédés qui, convenablement ordonnés, permettent d'obtenir un résultat pratique, utile et le plus souvent désiré, ou répondant à des besoins. Ici « art » est synonyme de « technique » » (Ibid. 32).

Le terme d'art identifié dans ce type de société tribale et artisanale traduit toute forme de productivité.

En tant que discipline artistique, elles se servent aussi du tissage comme d'un moyen thérapeutiqueafin d'atteindre leurs problématiques inconscientes. Cette hypothèse émergea des propos d'une tisserande qui avoue :

> « *Le tissage représente beaucoup plus qu'une technique, c'est une passion pour laquelle on s'investit corps et âme et qui nous rend heureuses* ! *C'est comme travailler en bonne compagnie. Lors du travail notre âme s'éveille. On déborde d'énergie ! On chante la création ou des romances* » (BENYEDER, Le tissage berbère de Chenini, 2018).

Cette méthode qu'elles adoptent les conduits vers une transformation positive de leur être.

> « Le but, reprend Jean-Pierre Klein, est de partir, dans le cadre d'un processus créatif, de ses douleurs, de ses violences, de ses contradictions pour en faire le matériau d'un cheminement personnel. Du pire naît ainsi une construction, une production qui tend vers l'art » (TORRE, 2018).

Dans ce cas, ce savoir-faire peut être identifié à de l'art *thérapie*. Selon l'ouvrage nommé « *L'Art-thérapie »*du docteur Jean-Pierre Klein : les femmes accéderaient à leurs sentiments età leurs émotions refoulées à travers le tissage « parce qu'elles travaillent dans le "mine de rien", en utilisant une stratégie de détour, une ruse qui permet de contourner les résistances au changement» (KLEIN, 1997).

C'est pour cela qu'il ne se passe pratiquement pas une journée sans que ces femmes tissent. Dès qu'elles finissent un tapis, elles éprouvent le besoin d'en entamer un autre. Le tissage devient le sens d'une vie, un besoin constant et insatiable. Il paraît dans ce cas comme étant intimement lié aux tisseuses et se transforme en une seconde nature commune.

Nonobstant ce lien intime, les tisseuses ont néanmoins avoué être éreintées par la difficulté de l'ouvrage qui n'est pas estimé à sa juste valeur. Elles déclarent :

> « *On consacre tout notre temps libre au tissage ! C'est un ouvrage pénible et il faut avoir du talent pour le faire ! On conçoit des tapis, mais on n'arrive pas à les vendre en cas de besoin. Et même si on les vend ! On est payées trois fois rien. Tu trimes et tu t'appliques et aucun résultat, aucune récompense* » (Aycha Msehel, Nouvelle Chenini, 27/02/2018).

C'est ainsi que les jeunes générations abandonnent cet art malgré la valeur symbolique et patrimoniale qu'il représente.

De plus, les stratégies mises en place par l'État tunisien sont insuffisantes et inadaptées à la situation. C'est pour cela que toutes ces femmes se retrouvent obligées de militer pour la conservation du rituel du tissage amazigh.
Elles sont dans l'obligation de participer au festival des ksour, à des foires et à toutes les manifestations culturelles pour promouvoir et diffuser leur culture.
Cette mobilisation est visible à travers la transmission technique d'un savoir-faire, la communication idéologique, esthétique et symbolique des motifs qui se distinguent dans un processus créateur particulier. Le lien social se manifeste ainsi dans le village de Chenini.
Ce phénomène est palpable dans les propos de Sarra, fille de Aycha Msehel, lorsqu'elle explique minutieusement le processus créatif du tissage, sans oublier de citer les incantations et de reproduire les gestes, tels que le fait de frapper trois fois les extrémités des ensouples sur le palier de la porte et déclare :

« *t5altlil dar yaatik tayar* » ; c'est-à-dire : « tu as pénétré la maison alors élève-toi ».

Ipso facto, il est évident que la femme amazighe occupe une place prépondérante dans la société, dans laquelle elle déverse sa puissance et sa détermination en s'impliquant dans un combat pour la préservation patrimoniale. La tisseuse amazighe insiste dans la transmission de tout un rituel magique à travers son art constituant un témoignage de la vie spirituelle de l'Homme. Elle ne tisse pas seulement un objet de laine, mais tisse des liens avec les générations suivantes.

Ce combat tenu face à la normalisation et à la formalisation des nouvelles sociétés de consommation ne fut pas seulement mené par les autochtones mais aussi par les autorités locales.

1.5.L'implication de l'État dans la concertation du tissage

L'office de l'artisanat tunisien créé en 1959, a œuvré à la diffusion de l'art de la tapisserie. Il mit en place, dans cet objectif, des centres d'apprentissage de production de tapis à travers tout le pays. Cent quatre-vingts centres furent établis dont certains installés dans les régions isolées et reculées telles que les villages amazighs tunisiens. Une action qui dissimule la volonté politique évidente du chef de l'état. Le président Bourguiba avait très vite perçu l'effet de l'intégration de l'artisanat en tant qu'activité rémunérée sur le changement social dans la Tunisie profonde. Cela permettrait en particulier l'émancipation des jeunes filles vivant en milieu rural.

À l’instar de l’office de l’artisanat, des entreprises privées se sont investies dans la promotion du tissage.

*D’*autres acteurs se sont mobilisés dans la conservation du tapis amazigh. Artistes et designers se sont réapproprié ce savoir-faire afin de placer le tapis amazigh tunisien sous la lumière des projecteurs.

Cet investissement est visible à travers des chiffres concrets : en 1950 la production nationale de tapis s’est élevée à 38.605 mètres carrés, alors qu’en 1980 elle augmenta à 585.000 mètres carrés. La production en tissage tunisien s’est multipliée par quatorze fois en trente ans.

Le postulat posé remet en question l’action entreprise par l’État. Elle a certes permis l’évolution de quelques zones rurales, mais elle a pu engendrer en contrepartie une transformation de l’art du tissage.

Cet art domestique devient une activité, un métier, aboutissant à l'établissement d'un cadre rigide et à une stabilité idéale.

Le tapis préservé dans l'espace clos et intime de la femme, en aucun cas altéré par les influences extérieures, tombe depuis quelques décennies dans un espace ouvert et public. Il se retrouve soumis aux phénomènes de standardisation et de normalisation. Ce qui engendre forcément une mutation technique, esthétique et symbolique.

La transformation est de prime abord détectée au niveau de l’aspect créatif du tapis qui impacte, à son tour, l’aspect esthétique et sémiotique. Originellement, l’art du tissage était considéré tel un rituel permettant une médiation spirituelle et une expression des sujets les plus intimes.

De ce fait, dans la conception traditionnelle, le métier à tisser est perçu tel le berceau originel de la vie tant allégorique que matérielle.

Ce sont toutes ses hypothèses qui seront traitées au long de ces chapitres, tout en dévoilant l’influence de l’état dans la conservation ou au contraire dans la transformation du tapis amazigh tunisien.

2. La poïétique du tissage traditionnel du village de Chenini

> « L'expression d'art poïétique désigne d'abord des traités pratiques, des manuels en prose ou en vers. La notion d'art s'y définit comme un savoir technique, un ensemble de préceptes susceptibles d'enseignement…l'art, en effet, est-il théorie ou pratique ? En fait, il combine l'une et l'autre, et la réflexion d'Aristote est ici fondamentale : il distinguait la théorie, la pratique, mais aussi la « poïétique », qui porte sur la production, la création de l'œuvre, et à quoi se rattache surtout la poésie» (MICHEL, 2018)

D'où, l'étude poïétique représente une approche figurale de l'horizon du possible, abordant la question essentielle de l'initial, non pas comme origine transcendante, mais comme processus d'engendrement du tapis et d'installation du métier à tisser. L'étude du processus créatif permet de dévoiler simultanément la logique des sensations féminines des tisseuses et leurs genèses. Ainsi, notre recherche tentera de déterminer un lien entre l'état sensoriel, émotionnel de la tisseuse et le déroulement de tout le processus de création, ainsi que la symbolique de son ouvrage.

La recherche autour de tout ce mécanisme permettra de comprendre ultérieurement le sens des signes appliqués à l'ouvrage. Se référer aux rites, c'est-à-dire s'incruster au cœur de la société amazighe, aide à mieux comprendre son art et ses particularités sémiotiques.

L'immersion au sein de la culture amazighe, permise par l'enquête ethnographique aide à répondre aux questions suivantes : existe-t-il une poïétique dans l'art du tissage traditionnel amazigh de Chenini ? Quelles sont les particularités distinctives émergentes de cette situation ? Pourquoi l'approche poïétique est-elle importante pour comprendre l'évolution des représentations associées aux tapis amazighs ?

2.1. L'histoire du tapis amazigh à Chenini

Comme préalablement évoquée dans l'introduction, l'histoire elle-même tisse de nombreux fils avec la femme, de sorte que son attachement au rituel du tissage demeure d'actualité en Tunisie.

> « L'héritage spirituel matriarcal a subsisté. D'une part sous une forme “ déguisée“. D'autre part dans la tradition des femmes vivant en ségrégation : dans les contes, les récits, dans la magie et les rites des femmes, dans leur art qui n'a jamais été reconnu en tant qu'art par les canons masculins » (VANDENBROECK, 2000, p. 74).

Ce lien fut d'autant plus renforcé suite à la conquête islamique qui retira à la gente féminine de nombreuses libertés. D'où le fait que : « les femmes vivant dans la ségrégation développaient leur propre culture, qui vivait et s'exprimait simultanément dans leur travail, leurs pensées et leurs sentiments » (Ibid. p 84).
Ce constat est le produit des paroles de certaines tisseuses qui ont déclaré :

> *« Nous possédons une certaine liberté quotidienne au détriment de droits sociaux »* (MeriamMhazras, ancien Chenini, 28/02/2018).

En effet même mariées, les femmes restent soumises au pouvoir de leurs époux, de leurs belles-mères et de leurs familles. Par rapport aux normes occidentales, elles sont privées de certains droits. Leurs vies sont régies par les autres. Ainsi, les femmes ne peuvent pratiquer une forme d'émancipation que par le biais d'une migration intérieure donnant vie à un témoignage matériel extérieur. Elles manifestent leur liberté à travers des tâches dites féminines. En effet, la société Amazigh comme toute autre société est sujette à la division sexuelle du travail. Par exemple pour les Amazighs : le tissage est et reste un art pratiqué par les femmes, quels que soient leur statut social ou leur âge. Il est considéré telle une notion primordiale que toute femme doit acquérir afin de recevoir les avances de leur futur prétendant. Chez les Amazighs, le tissage représente un moyen d'apprentissage qui permet implicitement d'étudier les mathématiques et la logique par le biais du calcul des points nécessaire à la reproduction du graphisme. Cette initiation offre à la future mariée une logique lui permettant la bonne gestion de son foyer. Ce savoir-faire ancestral demandant de la force et de la patience, initie à travers ses principes, la future épouse au métier de mère. Ainsi, la maîtrise de cet art représente pour les hommes le gage de valeur de sa prétendante.

Le statut que l'art du tissage détient au sein des communautés Amazighs est d'autant plus visible à travers la place centrale que possède le tapis dans le trousseau de la mariée. La pièce maîtresse de son trousseau correspond à la couverture de ses noces. Ce bien féminin servira à les protéger du malheur par ses ornements symboliques et leur apporter la fertilité. La couverture est conçue à l'aide de fil de lisses sous forme de spirale[25]qui lui procure des vertus fertilisantes.

Le tissage détient une place imposante dans le quotidien de ces femmes. La vie ritualisée de la femme Amazigh s'accorde avec les cycles des saisons. De ce fait, le cycle rituel est lié au cycle des saisons.

[25] Le mouvement spiroïde évoque l'énergie vitale.

Le cycle créatif commence dès les premiers jours de l'automne. Elle se poursuit pendant l'hiver marquant un temps de pause à la première nuit de l'année solaire nommée *Ennayer*. Le tissage est également interrompu lors de trois événements : *Aid el Kebir*[26] et *Achoura*[27]*,* deux fêtes d'origine amazighe ou lors d'un décès[28].

Cet ouvrage est achevé ou abandonné au printemps vers le premier mai : ainsi, l'œuvre est exécutée pendant les saisons humides, humidité évoquant la fertilité. Ce symbolisme saisonnier évoque les noces qui appellent à l'éternelle fécondité. Le travail de la laine débute avant la construction du métier (*azta*) et la conception du tapis (*margoum*).

L'art du tissage débute par la préparation de la laine. Cela est effectué selon des rites qui invitent à l'usage d'outils tels que le peigne (*Tamchot/mocht*), le peigne à carder (*Tadguecha/kardech)***,** le fuseau (*maghzel),* la quenouille (*ligata)* et le panier.

Le fuseau représente également pour les fileuses un outil magique possédant le pouvoir de transformer la laine en fil solide. Par l'investissement de ses croyances spirituelles, la laine se change en symbole prophylactique et fertilisant. Cet ustensile permet à la fileuse de réduire la laine en un fil de trame symbolisant la vie et nommé (*tooma/ weyoulmen*). Le nom (*tooma/ weyoulmen*) est issu de la racine (*ta/ aa/ ma*) signifiant nourrir. D'où il est loisible de considérer le fil de trame comme une nourriture, une source de vie.

Il est évident que tous les ustensiles utilisés pour le filage comme pour le tissage renferment une symbolique liée aux attributs féminins.

[26] L'Aïd-el-Kébir aussi appelée*Aïd-el-Adha* signifiant « la Fête du sacrifice » est un rituel d'origine amazigh . Tafaska est la fête de "l'aïd al adha" en amazigh, où à lieu le sacrifice du "Bélier" . Elle représente également une célébration importante dans la religion musulmane. Celle-ci évoque la commémoration de la soumission d'Abraham à la volonté du Divin lors de sa demande du sacrifice de son fils .

27À l'origine chez les Amazighs la fête d'Achoura correspond à la fête de *tardadout*. Suite à une fusion avec le judaïsme, les Amazighs perdent en parti leur identité païenne pour devenir les premiers juifs, puis les premiers chrétiens de Méditerranée, le culte solaire devient peu à peu un culte des braises, ce transfert du paganisme amazigh dans le monothéisme abrahamique devient le symbole d'une nouvelle Libye (Afrique du Nord). Avec l'arrivée de l'islam, l'Achoura se transforme en fête musulmane qui a lieu au dixième jour du mois de Muharram, premier mois du calendrier islamique. Al 'origine, elle est célébrée en hommage à Moïse qui jeûne pour fêter le sauvetage des Enfants d'Israël en Égypte. Afin de distinguer Achoura à la fête juive,il est demandé de jeûner le 9 et le 10 ou le 10 et le 11 de Muharram.

28 Pendant les funérailles qui durent trois jours, les membres de la famille sont regroupés. Les hommes et les femmes sont séparés. Les femmes sont placées dans les pièces et la cour intérieure de la maison. Quant aux hommes ils sont assis à l'extérieur de la maison. Pendant cette période toutes les activités sont prohibées, soient la préparation des aliments, le tissage et toutes autres tâches ménagères.

« Ses symboles apparaissent sur d'innombrables poids du métier à tisser dès le néolithique ancien » (Ibid. p91) faisant de cette activité un héritage ancestral incarnant le concept de filiation.

La préparation de la laine (*tadzouft/ souf*) commence par son extraction. Une laine qui provient majoritairement d'une race ovine nommée barbarine en référence à amazigh. Elle comporte de la Kératine ou de la protéine soufrée qui la rend imperméable. (BEN MANSOUR, 1999, p. 93) Cette race était évoquée par Homère et Hérodote et figure aussi sur de nombreuses stèles datant de l'époque carthaginoise (Ibid. p91).

2.2. La récolte de la laine et son traitement (nettoyage, filage, cadrage)

La laine, *tadzouft* utilisée dans les tapis peut-être de deux sortes. Elle peut résulter d'une récupération à partir des peaux de bêtes mortes. Un procédé d'arrachage est alors effectué suite à la fermentation de la peau à l'aide de produits chimiques ou par une méthode thermique nommée sudation (Ibid. p93).

Elle résulte, également, de la tonte. Dans ce cas, elle est dite "vierge" et symbolise un gage de qualité. La tonte (*zez*) accomplie par les hommes du village (*tamourte*), se déroule au printemps, entre avril et juin. Ce rituel coutumier est effectué à l'aide de ciseaux traditionnels en fer . Un rite solennel se manifeste lors de cette action.
Des chants sont alors scandés, des gestes méticuleux et des attitudes codifiées sont appliqués. La tonte (*zez*) est entourée de multiples usages qui lui offrent une bénédiction divine. Cette action a lieu soit dans l'ancien village Ksourien, soit dans les cours des maisons.

Une fois la laine obtenue, les femmes entrent en action. Elles se réunissent toutes pour la travailler, c'est-à-dire la laver, la carder et la filer. Lors de cet événement, chaque participante apporte ces propres outils et contribue à la production du fil. Il est clair que « le rapport techno-économique de l'homme et de la femme sont d'étroite complémentarité » (BADINTER, 1986, p. 28) chez les peuples amazighs , ses rapports semblent d' « étroite spécialisation » (LEROI-GOURHAN, 1970, p. 214).

La distinction sexuelle des activités n'exclut en rien le caractère complémentaire. Ainsi, dans l'objectif d'obtenir des ressources, hommes et femmes instaurent une dépendance réciproque. Suite à la tonte des moutons, les femmes lavent la laine (*tooma/ wey oulmen)*. Le lavage de la laine se fait exclusivement le vendredi, journée sacrée dans l'islam.

Dans un but de protection, certains chants, gestes et incantations animent l'ouvrière. Cette action respecte un ordre méticuleux (BEN MANSOUR, 1999, p. 96).

Selon les propos des tisseuses rencontrées lors des entretiens, ces dernières débutent par une réunion autour d'un bassin d'eaux douces (*mejil)* danslequel elles immergent les toisons. Dans ce cas, la laine appelée *tadzouft* est d'abord mise dans un panier et ensuite plongée dans l'eau (*amene/ ma*) pendant une à deux heures. Elle est nettoyée des résidus indésirables puis rincée et est de nouveau imbibée (Ibis. 95).

Les femmes lavent la laine à l'aide d'argile (*tine/ torba)*[29].Cet élément absorbe le cébum et la dégraisse.

Un autre rinçage est entrepris muni de *garbacha* [30] qui est secoué afin de retirer de la laine ses impuretés et des résidus d'argile. L'étape suivante consiste à battre le *tadzouft* muni d'une *Jriga/kornefa*[31]fabriquée par le cœur de palmes sèchesafin d'en retirer l'argile et les impuretés (Ibid. p95) les femmes essorent puis posent la laine sur le sable pour absorber l'eau et faciliter le séchage. Cette technique est une manière d'essorage. Les toisons sont plus tard tendues sur une corde au soleil pour finaliser le séchage.

Une fois les toisons débarrassées de leurs cébums et séchées, les femmes procèdent à l'extraction des impuretés incrustées à l'intérieur de cette matière organique. Elles en ôtent la terre, les végétaux, le charbon, les herbes sèches et les excréments.

La laine brute (*tadzouft*) est une nouvelle fois battue à l'aide du cœur de palme sèche de dattier (*Kernefa/jrida)*[32](Ibid. p95) et triée, séparée selon la longueur courte ou longue et les couleurs noire, blanche et coquilles d'œuf des fibres.

Les longues fibres de laine sont prélevées de la brebis ou du mouton mature et engraissé. Elles sont utilisées pour le filage des fils de chaîne (*Jeded/ wey oustou*)[33]. Les fils courts permettent d'obtenir le fil de trame (*tooma/ wey oulmen).*

[29] La Torbay est une terre à foulon qui se trouve entre les roches du rivage.

[30] La garbacha est un grand panier tressé à base de feuilles de palmier.

[31] La kornefa est un gourdin

[32] Bâton de bois provenant de la partie rectiligne de la palme nommé *jrid* qui est utilisé à la fabrication de ces roseaux.

Une quantité de lainedestinée au tissage des graphismes amazighs est légèrement humidifiée sur une cloche ajourée fabriquée à base de feuille de palmier. Au centre de la cloche, nommé *Sakhan* est placé un pot de terre rempli de braises et enduit de souffre. Le tout est recouvert d'un tissu afin d'éviter le dégagement de la vapeur de soufre. Ce procédé procure à la laine une blancheur éclatante et évite la fixation de la teinte (ibid. p96).

À la suite de tous ces processus, la femme tisse un lien intime avec la laine qu'elle manie à sa guise. Ce rapport est visible à travers les rites qui accompagnent ses actions. En effet, certaines exécutent uniquement leur ouvrage le vendredi, journée sacrée dans l'islam. D'autres femmes n'exercent ce rite que dans des lieux bien précis auxquels elles refusent l'accès à quiconque. De nombreux proverbes, chants et gestes accompagnent ce lavage.

Cela permet de se placer sous un bon augure, d'en détourner le mauvaisœil et les génies maléfiques.

Une fois la laine propre obtenue, les femmes entreposent le tout dans leurs réserves domestiques appelées (*khzin*). Ces entrepôts sont des espaces chargés de symbolique, leurs murs sont tapissés de symboles protecteurs. Ils ont pour vocation l'éloignement du mauvais sort et d'aider à la prolifération des biens familiaux. Ils permettent, également, de quantifier le taux de laine obtenu.

La laine conditionnée après son lavage est cardée et peignée tous les jours de la semaine à l'exception du vendredi.Ces activités exclusivement féminines nécessitent des outils spécifiques tels que le peigne nommé *tamchot* en amazigh et *mocht* en arabe, le cadre appelé *Tadguecha*en amazigh et *kardech*en arabe, le fuseau[34] intitulé *maghzel* et broche à bas-verticille[35] surnommé *Azdi/ maghzel jeded*.

---

[33]*Jbed* en chelha et *jedad* en arabe représente la chaîne ourdie. Ce mot provient de la racine BDD qui implique d'« être debout, se tenir debout » (Lionel Galand, 1970). Selon le lexique mozabite la racine BDD du mot *bedd / ibedd* désigne également se tenir debout, désert ou encore s'arrêter et veiller (Jean Delheure, 1984 : 4). À l'instar de *ebded* en Touareg indiquant de se tenir debout (Foucauld, 1984 : T I, 19).

[34]Le fuseau est une tige toujours plus courte que la quenouille. Il est, dans le Nord, le plus souvent en bois d'olivier. Il est terminé à l'une de ses extrémités par un disque massif, de quatre à cinq centimètres de diamètre qui fait office de volant ; il est lui-même surmonté d'un petit crochet (appelé shabbana à Bou Saada) autour duquel est nouée l'extrémité du fil.

[35] La quenouille est une tige de section circulaire, de 40 à 50 cm de long, faite dans un bois léger tourné, ou un simple roseau ou découpée dans une hampe de palme. L'une des extrémités est fendue pour retenir les flocons de laine cardée qui sont enroulés en forme de huit.

Il est important de signaler que les outils de la fileuse soit : le carde, le peigne et la quenouille sont strictement personnels, sont souvent offerts aux générations suivantes tel un legs incarnant une filiation féminine.



Figure 17 : Fuseau (Tizdit / maghzel)

[Source : SAMAMA, Y. *Op.cit.* p19].



Figure 19 : Image d'une broche à bas-verticille Azdi/ maghzeljeded [Source : RHOUMA, N. Maison d'une artisane. 2018]



Figure 18 : Le peigne(Tamchot / mocht)

[Source : SAMAMA, Y. *Le tissage dans l'atlas marocain, Miroir de la terre et de la vie,* Paris Ed Ibis Press, 2000. p 18

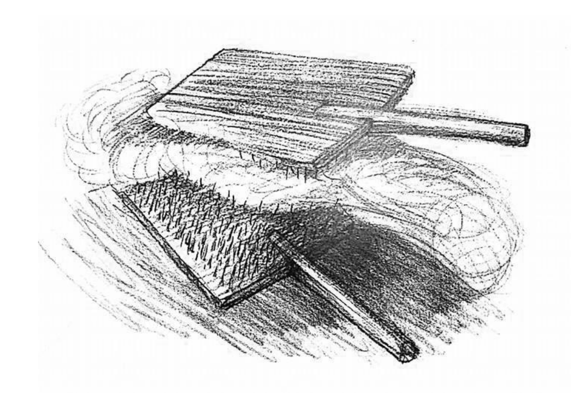


Figure 20 : Le peigne à carder (Tadguecha / kardech)

[Source : SAMAMA,Y.*Op. Cit*]

La laine récoltée est mélangée, puis enroulée pour former des fils épais et une grosse pelote (*kerkoubet*).Son travail a lieu, généralement, le soir. Lors du filage, les femmes tissent un lien entre la conception périodique du monde et le travail nocturne de la laine.

> « Pour revenir aux rites féminins de puberté, ajoutons que pendant la période de réclusion les novices apprennent des chansons et danses rituelles et aussi certains métiers spécifiquement féminins, en premier lieu le filage et le tissage.
> Le symbolisme de ces métiers est hautement significatif : on le retrouve aux phases ultérieures de culture élevée au rang d'un principe révélateur du Monde. La Lune « file » le Temps, et c'est elle qui « tisse » les existences humaines. Les Déesses de la destinée sont des fileuses.
> On décèle une solidarité entre la conception des créations périodiques du Monde (conception dérivée d'une mythologie lunaire), l'idée du Temps et de la destinée, d'une part, et, d'autre part, le travail nocturne, travail féminin, que l'on doit exécuter loin de la lumière solaire et en secret, presque en cachette. Dans certaines cultures, lorsque la réclusion a pris fin, les jeunes filles continuent à se rencontrer dans la maison d'une vieille femme, pour filer ensemble. Le filage est un métier dangereux, aussi ne peut-on s'y livrer que dans des maisons spéciales et seulement pendant des périodes et jusqu'à des heures déterminées. Dans quelques régions du monde, on a renoncé au filage, et on l'a même complètement oublié, à cause de son danger magique. Des croyances similaires persistent do nos jours en Europe (cf. Percht, Holda, Frau Mille, etc.). En certains lieux (par exemple, au Japon), on décèle encore le souvenir mythologique d'une tension permanente et même du conflit entre les groupes des jeunes filles et les sociétés secrètes d'hommes, les Mânnerbünde. Les hommes et leurs dieux attaquent, pendant la nuit, les fileuses, détruisent leur ouvrage et anéantissent leurs navettes et leurs instruments de tissage. Il existe une solidarité mystique entre les initiations féminines, le filage et la sexualité » (ELIADE, 1976, pp. 105-106)

Le filage nécessite de tirer des bouts de laine appelés (*ftila*)*,* ou (*magouna*) que les femmes cardent.



Figure 21 : Image d'ustensile su filage

[Source : RHOUMA, N.2018]

La laine aux courtes fibres blanche est cardée deux fois à la main, mais celle mélangée noir et blanc, est brossée trois fois pour donner une couleur naturelle taupe. Cette dernière servira à concevoir le fil de trame (*tooma/ weyoulmen*). Ainsi, la fileuse façonne les fibres les plus courtes et les plus frisées avec deux planchettes en bois de (22*22cm), hérissées de clous et dont la tête est associée à un manche. Cet outil correspond au peigne à carder (*Tadguecha/ kardech*).



Figure 22 : Le cardage

[Source : RHOUMA, N. 2018]

La fileuse commence par positionner la laine sur l'un des deux peignes à carder (*Tadguecha/ kardech*) et brosse en les frottant tous deux dans des sens opposés.Les peignes à carder lui permettent d'appliquer à la laine un mouvement transversal de va-et-vient. L'énergie fournie lors de cet exercice démêle les fibres. La fileuse les assouplit et amplifie leur volume afin de faciliter leur travail. Le cardage offre une nappe de laine gonflée que la femme extrait à la main en appliquant une friction des deux peignes à carder dans le même sens. Ce geste retire le duvet de laine du peigne à carder.



Figure 23 : Filage de la laine

[Source : RHOUMA, N. 2018]

Quant à la laine aux longues fibres destinée au filage du fil de chaîne (*jeded*), elle est déméléeavec le peigne (*tamchot/ mocht*). Il est utilisé par l'artisane pour obtenir des fils de chaîne. Les longues fibres réservées à la chaîne du tissu sont alors coiffées. Dans ce cas, elles confrontent les deux peignes et tirent horizontalement la laine accrochée à ses dents. Ces derniers ont pour vocation de séparer la laine emprisonnée dans les dents métalliques. Ainsi, l'artisane extrait, du peigne qu'elle coince avec ses pieds, des bandes mousseuses. Ce geste permet d'extirper les longues fibres tout en retirant les courtes. Le fil de chaîne est, ensuite, filé à l'aide d'une broche à bas-verticille plus long que le fuseau nommé (*maghzel Jded*). Ces fibres sont plus tard, utilisées dans l'élaboration de nœuds de tapis à texture fine. Ce dernier représente le « symbole de l'arbre cosmique »(VANDENBROECK, 2000, p. 97).
Ainsi, ces outils maniés selon un savoir-faire immémorial procurent une dimension d'autant plus symbolique à l'ouvrage.

Après l'étape de préparation de la laine, la femme entame la phase de filage. Pour obtenir un fil de trame résistant, elle réalise le cardage. La détermination de l'outil à utiliser dépend de la texture de la laine qu'elle désire obtenir pour ses confections futures.

Ainsi dès le cardage terminé, elle entame le filage.Pour commencer, elle prend une poignée de laine dans une main et tire doucement sur les fibres de la masse avec l'autre main. La femme retire d'abord des flocons qu'elle assemble bout à bout, formant une longue mèche. Ensuite, elleajoute une torsion en enroulant les fibres à l'aide de ses doigts. Puis, elle saisit à l'extrémité et file à la main. Elle positionne la laine sur l'outil approprié selon le type de fil qu'elle souhaite obtenir (fil de chaîne ou de trame). Le filage s'effectue donc de deux manières :

Une fois la pelote obtenue, la fileuse défait la laine de la quenouille et enroulele fil autour des jambes. Ensuite, elle lave le tout avec du savon vert (savon de Marseille), pour enfin rincer la laine à l'eau de pluie.

Afin d'obtenir un fil destiné à l'élaboration de la chaîne du tapis, la fileuse commence par retirer un morceau de laine aux longues fibres et l'attache sur la tige de la broche. Elle tient la fibre dans la main gauche et la broche dans la main droite. Elle applique un mouvement de rotation au brocher en le frottant sur sa cuisse et le laisse pendre et tourner . Simultanément, elle enroule du fil de laine entre son pouce et son index permettant d'obtenir un fil dense.



Figure 24 : Image d'une femme filant le fil de chaîne.

[Source : RHOUMA, N.2018]

La rotation provoquée par la broche tend le fil verticalement. En effet, lors du travail du fil de chaîne (*weyoustou/ jeded*), la femme conçoit la matière assise en hauteur. Ainsi le fil vertical était attiré vers le bas par le fuseau alourdi de laine, ce qui permettait d'obtenir un fil fin, solide, très serré et torsadé. L'association du mouvement circulaire et de la traction verticale permet ainsi la formation d'un fil épais, souple et soyeux. Une fois le produit obtenu, elle le décroche du crochet, l'enroule au centre de la broche. Les mêmes gestes et actions sont répétés jusqu'à obtenir un fil de chaîne d'environ 40 à 60 cm.

Quant au fil de trame, il est obtenu par l'application d'une deuxième technique utilisant le fuseau. Ici, la fileuse commence par positionner le fil autour de la tige du fuseau (*Tizdit/ maghzel),* qu'elle fait tourner et dont la rotation est obtenue par un frottement contre sa cuisse. C'est l'essence de la filature quitire les fibres et ajoute de la torsion jusqu'à ce qu'elle obtienne un fil stable.

Les mouvements de traction et de torsion continuent tout au long du filage.

Cette technique lui permet d'obtenir un fil très souple, mais peu résistant qui servira de fil de trame.

> Il est loisible de constater que « pour la vieille fileuse le fuseau est plus qu'un objet d'utilité, il est un accessoire de sa science divinatoire. Les différentes phases du travail de la laine sont prises, en effet, dans un réseau très serré de traditions et de coutumes.
> Les fileuses chantent en invoquant la fusaïole[36] qui est généralement en bois, mais qu'elles voudraient en verre ; elles invoquent aussi le poisson aux vertus prophylactiques et fertilisantes et qui sera représenté dans le tissage. Delà les allusions diverses renfermées dans ces chants de fileuse sont traduites par J.-L. Combes et A. Louis »(CAMPS, 1998, p. 5).

Le fuseau représente pour elles un outil magique possédant le pouvoir de transformer la laine en fil solide. Par l'investissement de ses croyances religieuses, la laine se transforme en symbole prophylactique et fertilisant. Cet ustensile permet à la fileuse de changer la laine en un fil de trame symbolisant la vie et nommé (*tooma/ weyoulmen*). Le nom *(tooma/ weyoulmen*) est issu de la racine (*ta/ aa/ ma*) signifiant nourrir. Nous pouvons alors considérer le fil de trame comme une nourriture, une source de vie. Dans ce cas, « c'est de la magie sympathique (au sens propre), qui "agit" selon le principe analogique et/ou sur la base d'une force transmissible propre à certaines substances ou certains objets » (VANDENBROECK, 2000, p. 89).Cette force magique est insufflée au fuseau par le mouvement circulaire qui offre non seulement au fil sa forme, mais également son sens.

> Le filage à l'aide d'un fuseau « s'effectue avec des mouvements en spirale. Le fil proprement dit était formé par une rotation (que l'on désigne de Z ou S en fonction de la direction). À travers ce mouvement spiroïdal, le filage prenait part à la spirale de l'énergie qui donne forme à l'univers. Le fil filé était analogue à la vie, qui est produite par l'action de cette énergie. Le fil filé possédait, comme tout être humain mis au monde, une âme. Celle-ci était censée être apparentée à l'âme de sa créatrice »(Ibid. p92).

Ainsi, le fil de trame associé à l'âme de la fileuse a beaucoup de valeur pour cette dernière. L'importance est d'autant plus visible dans les chants que fredonnent les femmes qui filent. Elles chantent :

> *« Heviouizratenfahkimayekber el ghali y gib il semha l'ommo. Wazret el hamrafik el hagahezouk el deleljebti naga. » : « Voilà une wizra (vêtement en laine pour homme) bénéfique comme le précieux qui grandira et apportera une femme de valeur à sa mère. Lorsqu'on l'a apporté au vendeur, le tissu nous a ramené une chamelle »* (Naziha, 2018).

[36]Une fusaïole est un lourd anneau associé aux fuseaux des fileuses et permettant d'obtenir le fil de chaîne.

Ce chant empreint de métaphores démontre la valeur du tissage et de la laine pour les femmes amazighs. C'est ainsi que pour les femmes amazighes d'Afrique du Nord, filer à l'aide du fuseau et de la quenouille représente autant d'allégories du destin. Or le destin du fil ne s'arrête pas au filage, mais il est animé par bien d'autres actions telles que la coloration.

2.3. La coloration de la laine

Le secret de la teinture est un art pratiqué et révélé par les femmes de Chenini. Ces dernières transmettent leur savoir-faire aux générations suivantes. Les couleurs obtenues sur les tapis traditionnels de Chenini proviennent de trois sources, à savoir, les produits végétaux, minéraux ou encore chimiques.

Contrairement aux tenues traditionnels *(bakhnoug*, *ketfya*, *houlya/ mélya*) tissés avec de la laine brute, non colorée et puis colorées pendant la semaine des noces. La laine utilisée dans la fabrication du *Klim margoum* est préalablement teinte.

Lors de la teinture par des produits naturels, la femme commence par faire bouillir de l'eau à laquelle elle ajoute du sel. Ce dernier a pour fonction technique la fixation de la coloration naturelle et symboliquement elle évoque la naissance. En effet, l'eau de mer possède une signification phallique de création. Ceci est évoqué dans la mythologie amazighe étroitement liée à la mythologie grecque. D'où, ce fait fut abordé dans l'Iliade :

« Oceanus[…] l'origine des dieux […] (XIV, 201)[…] qui a été à l'origine de tout et de tous […] (XIV, 246) ».

Ensuite, la tisseuse plonge la laine dans la marmite et la laisse mijoter jusqu'à ce que la couleur de l'eau éclaircisse. C'est-à-dire que la laine a absorbé la totalité de la teinte.

Selon les propos rapportés des tisseuses de Chenini, de nombreux plantes et minéraux sont utilisés pour la coloration tels que la centaurée (*ârjagnou*), les écorces de grenades (*kchour el rommen*), le henné (*henna*), les feuilles d'aloès (*sabbâra*), la plante de (*tgoufet*), la mauve (*khobisa*), le safran (*zaafrane*), le romarin (*klil*), le curcuma (*korkom*), le *terthouth*, la betterave, fleure de cactus, *Nila* du Sahara et la garance (*fouâa*). Leurs cueillettes et leurs séchages respectent des normes de luminosité et d'humidité pour garder une puissance tinctoriale maximale.

Les couleurs rouge, jaune, bleu, orange, marron et verte sont issues de nombreuses plantes et à chaque couleur ses propres colorants végétaux.

La gamme de carmin au brun-roux provient de la garance (*fouaâ*). La teinte de la *chechia*, du *Klim* est ainsi obtenue.

Pour l'obtention du jaune (*awreg/ asfar*) moutarde les artisans utilisent, le curcuma *(kurkum*). Quant au jeune citron, il provient du safran (*zaafrane).*

Le henné (*henna*) donne des tonalités de beige. Les écorces de grenades offrent des tons taupe, rouille et marrons.

Le vert typique de l'artisanat traditionnel tunisien est d'une plante nommée *tgoufet.* Le vert pistache est issu de la mauve sauvage (*khoisa*) et le vert militaire est tiré d'un mélange entre la mauve sauvage (*khobisa*) et le romarin (*klil*).

Le bleu provient quant à lui d'une pierre appelée *Nila*issue de l'indigotierdonnant une couleur indigo. L'indigo est utilisé sous sa forme végétale ou minérale tel un petit bloc solide acheminé du Sahara. La coloration mauve est quant à elle produite par les fleurs de cactus et la couleur aubergine provient de la betterave ou du *Tertheth.*



Figure 25 : Image illustrant le produit de la technique de teinture nommée (bilsorra ou bilkhanga)

[Source : RHOUMA, N.2018]

La Tunisie est réputée pour une coloration du terroir nommée teinture au relevé (*bilsorra ou bilkhanga*). (BEN MANSOUR, 1999, p. 102) Une petite pierre est mise dans le tissu à teindre. Le tout est entouré d'une ficelle et plongé dans la teinture. Le tissu sera coloré à l'exception des zones bâillonnées par la ficelle. Cette technique permet d'avoir des motifs tels des fleurs avec un centre d'une couleur et les périphéries d'une autre couleur.

Toutes ces techniques sont menacées par l'intégration des teintures chimiques. Dans le cas de l'usage de produits chimiques, la femme verse la poudre chimique dans l'eau bouillante à laquelle elle ajoute de l'acide (*souda*) permettant la fixation.

Les couleurs obtenues par les pigments chimiques sont plus vives et la laine est abîmée par l'acide (*souda*) la rendant plus rêche.

Face aux dangers néfastes de l'acide menaçant non seulement la santé de la tisseuse, mais aussi la texture de la laine, les femmes de Chenini restent attachées à la coloration aux produits naturels. Cet usage des matières naturelles par les femmes du village permet une conservation de cette technique traditionnelle de teinture.

Dès l'étape de la teinture achevée, la tisseuse peut entamer l'ourdissage du tapis.

2.4.La technique de l'ourdissage

L'ourdissage représente une série d'opérations unifiée. Il commence par la distribution d'un mets (*la bsissa*) et aboutit au montage du métier à tisser. Cette activité est exécutée par une assemblée de femmes amazighes. Les femmes de Chenini déclarent :

> « Nsidiiliji y tghavi » c'est-à-dire : « je nourris celui qui participe à l'ourdissage» (Naziha, Proverbe, 2018).

Ce proverbe démontre l'importance de l'association féminine lors de l'ourdissage. Une tâche qui dure environ 4h : Les femmes commencent leur travail à 9h et le terminent à 12/ 13h. Autrefois, elles l'effectuaient généralement le mardi ou le samedi. Par contre, il est interdit d'ourdir le mercredi et le dimanche. Cette prescription est retrouvée chez d'autres tribus amazighes telles que les Ghardaïa, dans les Mzab :

> « *tisedanweleffilent ass n lirbea : del fal. Yenna-y-astenennebi : Awalffaletass n lirbea, amayerazettayettwaker* / les femmes n'ourdissent jamais un mercredi : on en tire augure. Le prophète leur a dit : n'ourdissez pas les mercredis, sinon le tissage sera volé (endommagé) »(DELHEUR, 1979, pp. 18-19).

Aujourd'hui, beaucoup de tisseuses ne se restreignent plus à ses croyances qu'elles considèrent comme une forme de paganisme allant à l'encontre de la religion musulmane. La majorité des femmes ourdissent tous les jours de la semaine à l'excepté de l'*Aid el Kebir*et *Achoura*, fêtes religieuses musulmanes ou lors d'un décès. (PARDO, 2003, p. 216)

L'ourdissage se compose de quatre étapes successives et juxtaposées exclusivement effectuées par les femmes et uniquement exécuté dans la cour intérieure de la maison. Elle est réalisée par au minimum trois femmes de la famille, amies ou voisines. La présence masculine est interdite lors de ce travail.

Au début du rituel créatif, les tisseuses mettent en place des interdits qui repoussent les hommes du métier. Henri Bessette, dans son article sur les tisseuses de Rabat remémore que « le travail de la laine, travail féminin, apparaît souvent, en Afrique du Nord dans l'une ou l'autre de ses phases, dangereux pour les garçons». Ce fait traduit la dimension intimiste qui s'est installée entre la tisseuse et sa création.

Selon les propos de René Basset dans son ouvrage *Etude sur la Zenatia du Mzab, de Ouargla et de l'Oued-Rir* (1892), ces phases sont distinguées par des changements au niveau de l'ambiance de travail (relâchement, plaisanterie, accélération de la cadence…) et du lieu (Ibis. p216).

La première étape consiste en la création de la chaîne. Elle représente la phase la plus longue et comporte 9 opérations (Ibis. p216)..

Revenons au début de l'ourdissage qui se caractérise par la distribution de la nourriture nommée *bsissa*. La *bsissa* est composée de blé, d'orge, de lentilles, de pois chiches et de peaux séchées d'oranges donnant forme à une farine. Ce plat traditionnel conditionne le commencement des opérations techniques. Il est également distribué pendant les premiers jours des noces, sept jours après la naissance d'un nouveau-né et lors de la circoncision d'un enfant. Une analogie rituelle se manifeste entre le commencement de l'ourdissage, le tissage et le mariage. Elle permet de dévoiler une relation institutionnelle et cérémoniale entre le mariage et le tissage (Ibid. p228).

Il est permis d'évoquer un rapport entre la consommation de la *bsissa* et le concept de création traduisant l'union charnelle de l'homme et de la femme ou de l'enfantement.

La *bsissa* est considérée telle un symbole de richesse, de fécondité, de plaisir associé au goût, de dureté liant ses effets fortifiants et protecteurs. Ainsi, elle permet par ses vertus et sa symbolique d'assurer la fusion des opposés (homme/ femme).

Cette union est aussi évoquée dans la préparation du plat. Elle est d'abord humidifiée à l'eau et l'huile, deux entités hétérogènes, puis placée dans un moule au feu. L'enchaînement de l'humidité par l'eau et l'huile et de la chaleur par le feu, évoque le rapport intérieur/ extérieur, femme/ homme. En effet, l'eau et l'huile sont entreposées et manipulées à l'intérieur de la maison tout comme la femme qui y demeure, alors que le feu est attisé et se manifeste en extérieur domaine de l'homme (Ibis. p227).

Cette dualité paradoxale est la source même du concept de création présent dans la pensée amazigh. Elle représente un substrat des croyances cosmogoniques. Selon elles, « certains croient que l'histoire du cosmos se divise en trois époques. La première est parfaite, un âge d'or où les dieux, les hommes et les animaux cohabitent en totale harmonie.

Puis durant la deuxième de ces trois périodes, l'âge de la création, le dieu créateur fait naître la terre, les hommes et les animaux. C'est une période de différentiation, car Dieu a créé la vie en s'utilisant comme matière et modèle tentant ainsi de créer l'âge d'or…

C'est une période de chaos et d'ordre, de peur et d'espoir, d'atténuation du passé et de promesse d'un nouvel avenir. Ce dualisme ordre-chaos est parfois considéré comme la nature même du dieu créateur » (COLLECTIF, 2004, p. 248).

Ainsi, la notion de dualité est indispensable à la création et la production dans une optique considérant l'Autre comme indispensable pour l'accomplissement d'une même tâche. Ce fait se manifeste tout au long du rituel, attestant de surcroît la présence de ce fil conducteur entre le tissage et la thématique de la création analogue à la procréation.

Une fois le mets partagé, pendant le processus de l'ourdissage, la femme s'abstient de toute nourriture sèche pour que les fils de chaîne soient souples et ne se brisent pas.

Elle entreprend ainsi l'étape de la mesure et commence à dérouler le fil de laine (*Tdouft/ souf*) qu'elle mesure à la coudée (*bil vree)* soit environ 50 cm. Elle marque à l'aide de charbon chaque coudée et le dépose sur le sol.

Dès que la laine est prête, elle commence à mettre en place le dispositif nécessaire à la réalisation de la chaîne. L'expression associée à cette activité est :

« n'dirou *el mensej/ nsidou »*(MSEHEL, 2018).

Ceci évoque littéralement le fait de faire passer le fil d'un piquet à l'autre.

Selon les propos des tisseuses rencontrées, autrefois, la femme creusait trois ou cinq trous à même le sol dans la cour de la maison, dans lesquels elle plantait des piquets en bois (*imesmaran/ msamer*) à l'aide d'une pierre et d'un pilon. Avant de les enfoncer elle les saupoudrait de graines d'orge et de sel. Ensuite, elle déverse de la *bsissa* sur le sol et fait brûler de l'encens. L'orge et la *bsissa* confèrent des pouvoirs de fertilité, l'encens et sel s'applique pour la protection de la future chaîne (*jeded/ weyoustou*). Les trois piquets sont disposés en triangle.

Tout au long du processus du tissage le nombre trois se répète. Ce qui représente l'acte de création et la procréation. En effet, « l'ancienne image mythique “intuitive“ de la procréation est triadique » (VANDENBROECK, 2000, p. 170).

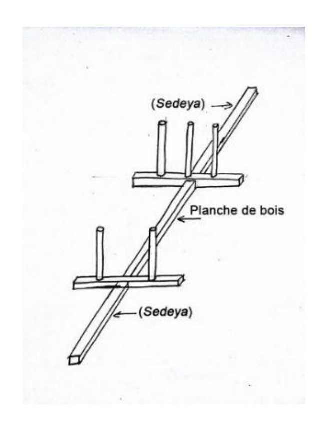


Figure 26 : Image de la sedeya

[Source : RHOUMA, N.2018]

Aujourd'hui une partie de ces gestes ne s'applique plus, puisque les cours des maisons ne sont plus en terre battue. Les femmes n'enfoncent plus de pieux et n'exécutent plus les gestes rituels. Elles utilisent des *sedeyet*[37].

Une fois les piquets ou la *sédéya* installés, deux femmes commencent par concevoir les lisières inférieure et supérieure du tapis. Chacune d'elle prend le fil de chaîne (*weyoustou/ jeded*) placé dans un tamis en palme, entouré de graines d'orge. L'orge parsemé sur la laine symbolise la fertilité et la fécondité.

Ensuite, chacune d'elles enroule le fil autour d'un piquet de manière à concevoir une boucle épaisse. Elle est ensuite coupée à l'une de ses extrémités et nouée à l'autre. L'un des fils de la lisière est noué à un fil de chaîne (*weyoustou/ jeded*). Une femme s'assied derrière les piquets B et C formant la base du triangle et l'autre se place derrière le piquet A représentant le sommet et une troisième effectue des va et vient entre les deux tisseuses assises. Toutes les trois entament l'étape du dévidage.

La femme assise derrière les piquets B et C dépose la lisière du bas près du piquet C en disant trois fois « bis mellah », c'est-à-dire « au nom de Dieu » afin de bénir l'ouvrage. Ensuite, elle passe le fil de chaîne (*weyoustou/ jeded*) à la troisième tisseuse mobile qui fera des va et vient entre les deux tisseuses assises. Cette dernière se dirige vers la femme située au point A qui fait passer le fil de chaîne (*weyoustou/ jeded*) vers l'extérieur du piquet et le rend à la tisseuse mobile qui l'emmène vers le point B. celle-ci le redonne à la tisseuse immobile située derrière les points B et C pour qu'elle le passe à l'extérieur du piquet B.

[37] La sedeya est un dispositif utilisé pour l'ourdissage. Ce dernier est représenté ci-dessous.

L’opération est répétée six fois pour former les deux fils de chaîne d’une des lisières verticales. La pelote de laine permet ainsi d’effectuer trois rangs de fils associés et formant le fil de chaîne.

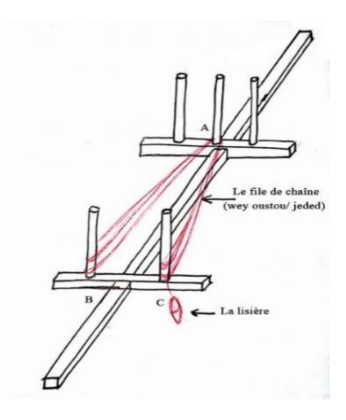


Figure 27 : Formation de la lisière verticale

[Source : RHOUMA, N. 2018]

Dès que les deux lisières verticales sont formées, la tisseuse mobile dépose un peigne (*tamchot / mchot*) entre les fils attachés aux clous B et A. Les mêmes gestes se répètent à l’exception du croisement des fils entre le peigne (*tamchot/ mchot*) et le point C. Ce dernier symbolise l’union dualiste donnant vie à la création. La métaphore du peigne est visible à sa forme. En effet, le peigne comporte une croix, signe de croisement et d’union. L’opération de formation des fils de chaîne se répète autant de fois que nécessaire afin d’obtenir la largeur souhaitée du tapis.

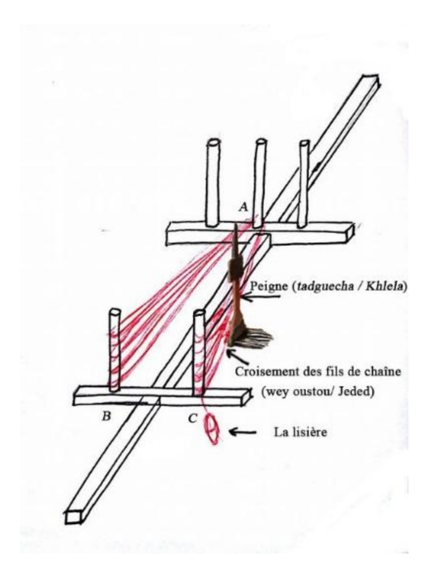


Figure 28 : Elaboration de la chaîne

[Source : RHOUMA, N. 2018]

Aussitôt la chaîne terminée les tisseuses forment la deuxième lisière verticale de la même manière qu'elles ont formé la première, puis attachent la deuxième lisière horizontale du haut au fil de chaîne. Ensuite, elles partagent la cordelette consacrée à la couture de la lisière en deux et débutent la couture (*sefeha*). Les tisseuses passent la première moitié de la corde sous les extrémités impaires et la deuxième moitié sous les extrémités paires situées sur les clous B et C, de manière à former une chaînette. Elles nouent les deux moitiés de la lisière.

Puis, elles remplacent le peigne (*tamchot/ mchot*) par un roseau en palmier dattier (*Aghanim)*[38]en invoquant trois fois :« *bis ellah* », « *au nom de Dieu* » (MHAZRAS, 2018) afin de bénir le début de la formation du corps du tapis. Cette étape ne peut être interrompue étant donné l'importance de ce geste. Le roseau serait dans ce cas identifié au bâton que tient la déesse Tanit[39]. Selon les mythes, ce dernier lui permettrait de canaliser ses forces procréatrices, d'où le caractère sacré associé au roseau et son pouvoir créateur de vie. Le roseau est doté d'une force religieuse et est considéré selon certaines croyances telles un substitut phallique. Il est d'autant plus lié à la sexualité par son association au thème de la fécondité et la natalité.



Figure 29 : Conception de la lisière

[Source : RHOUMA, N. 2018]

[38]*Aganim*est le roseau d'écartement qui traverse les fils de chaîne. Il tient son appellation de l'espèce végétale dont il provient. Il représente également un élément externe du menssege.

[39] Tanit est une déesse punique. Aussi connu sous le nom de Tinnit pour le peuple libyque.

En effet, l'intégration du roseau au cœur du métier à tisser matérialise la création du fœtus. Cette tendance de personnification du tapis représente un vestige des croyances animistes[40] présentes chez les Amazighs. En effet, les peuples amazighs pratiquaient un culte aux forces de la nature. Ils adulaient la lune, le soleil, le ciel, les animaux et les plantes. Ce culte polythéiste est lié à la Doctrine de Ptahotep[41]



Figure 30 : Placement des roseaux

[Source : RHOUMA, N. 2018]

La pensée des femmes est nécessairement animiste : les artefacts n'y sont pas des produits inactifs et transmuables par l'industrie, mais des êtres vivants détenant des pouvoirs auxquels l'Homme doit s'accommoder.(BON , 1998, p. 23)

Dans ce cas, les tisseuses considèrent le métier comme un être vivant intimidant et vénérable. Selon elles, il posséderait des pouvoirs magiques surnommé *Nira,* situé au niveau de la ligne mobile du nœud.

La persistance de ces croyances est ainsi due à la sensibilité au surnaturel, que les tisseuses associent à leurs tapis tout en impliquant un investissement métaphysique et social.

[40] L'animisme est la croyance que les êtres humains, mais aussi les animaux, les objets possèdent (au moins) une âme. Selon cette croyance, le monde foisonne d'un grand nombre de forces représentées sous la forme de créatures.

[41]La doctrine de Ptahotep est le plus ancien écrit de sagesse qui nous soit parvenu appelé : enseignement de Ptah hotep ou le Livre des Maximes de Ptah. Il fut élaboré par Ptahhotep (ou Ptah-hotep), vizir de l'Égypte antique (environ -2400) sous le règne du pharaon DjedkarêIséi de la Ve dynastie. Ce texte aborde les concepts d'humilité, de l'art du débat, de la vanité, de la justice, de l'avidité, du refus de la rumeur, du bon usage de la parole, de l'indulgence, de la nécessité de bienveillance, de l'écoute, de l'entendement... Et vise à former les futures dignitaires égyptiennes.

Deux autres roseaux sont ensuite placés entre le peigne et le piquet C. Les tisseuses retirent maintenant les fils de chaîne des piquets A et C en veillant de ne pas retirer les trois roseaux qu'elles assemblent en enroulant la chaîne autour d'eux.

Autrefois, lorsque la largeur du fil accumulé correspondait à la largeur souhaitée du tapis, les piquets étaient arrachés du sol sans défaire le fil tendu. Cette action est nommée *aqalab* désignant le fait d'arracher en arabe. Les trous laissés par les piquets sont ensuite remplis d'eau.

> «L'eau stagnante se mélange à la boue et aux feuilles, et fermente. Après quelque temps, elle contient des êtres qui n'existaient pas auparavant dans l'eau courante.la fermentation de l'eau "noire" créer la vie. C'est ce qui se produit lors de la grossesse. L'"eau" "blanche", "pure" de l'homme est recueillie et salie : c'est seulement ainsi qu'elle peut créer une nouvelle vie » (VANDENBROECK, 2000, p. 150).

La formation d'une substance émulsionnée (*irtayan*), ressemble au premier stade à une eau trouble (aman əddilaɣnen), puis à un crachat (təsuteft) (VANDENBROECK, 2000, p. 150) évoquant la glaire cervicale. La boue tout comme le mucus cervical joue un rôle important dans la fécondité et représente un signe de fertilité. En effet, la fin de l'ourdissage est pour les tisseuses le moyen d'obtenir la chaîne du tapis. Celle-ci est comparable à l'ovule maternel attendant sa fécondation.

L'ourdissage, une étape cruciale pour les femmes au point d'interdire à toute personne de traverser la chaîne hormis le peigne. Cette prohibition témoigne de la virginité de la chaîne et de son pouvoir de fertilité. Elle est déclenchée par un rituel consistant à remplir les trous laissés par les piquets d'eau.

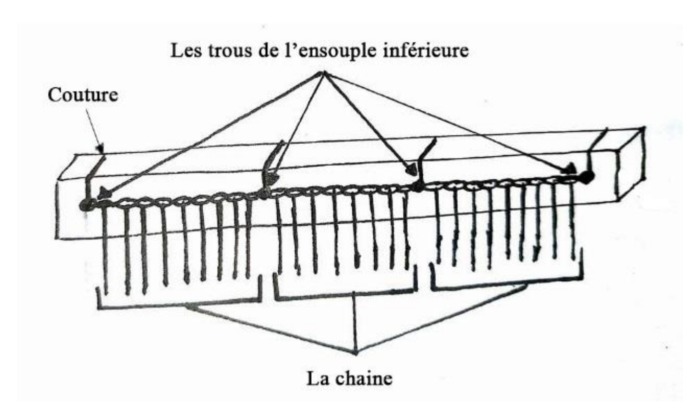


Figure 31 : Image de l'ensouple inférieure (Afidjajuzennz)

[Source : RHOUMA, N. 2018]

Aujourd'hui ; les tisserandes disposent de piquets en bois pour remplacer les clous de la *sedeya*. Les femmes placent les roseaux sur le sol et tendent la chaîne (*Jbed/ weyousto)*. Elles commencent à coudre la lisière horizontale inférieure à l'ensouple *(Afidjajuzennz)*. L'une d'elles commence par entrer à l'aide d'une aiguille un fil de laine dans la boucle à l'extrémité droite de la lisière horizontale, qu'elle noue puis insère dans le trou situé à l'extrémité droite de l'ensouple inférieure pour le rattacher à cette dernière.

Simultanément l'autre tisseuse intègre l'extrémité gauche de la lisière horizontale au trou localisé à l'extrémité gauche de l'ensouple inférieure pour les associer. Les tisseuses répartissent les chaînettes de la lisière de manière équilibrée et pénètrent un fil en laine dans les trous situés au centre de l'ensouple afin de fixer la lisière au centre de celle-ci.

La couture de la lisière horizontale de la chaîne (*Jbed/ weyousto)* sur l'ensouple inférieure *(Afidjajuzennz)* est considérée telle l'action la plus critique de l'ourdissage. Alors que la maladresse et l'erreur sont corrigibles lors des étapes précédentes. Dans celle-ci toute faute causerait la reprise de tout le processus depuis son début.

L'importance de cette action ne réside pas seulement dans sa complexité, mais également dans sa symbolique. En effet, la mise en place des fils de chaîne sur le métier à tisser vertical correspond au lien entre ici-bas (la terre) et au-delà (le ciel).

Cette action est « analogue à la défloration qui précède la fécondation. La pose de la chaîne précède la création de l'âme " croisée " la gestation » (Ibis. p93).

Aussitôt la couture de la lisière inférieure à l'ensouple *(Afidjajuzennz)* terminée, l'une des tisseuses frappe l'ensouple inférieure*(Afidjajuzennz)* en déclarant : « *bis mellah* », *« au nom de Dieu* » (MeriamMhazras, ancien Chenini, 28/02/2018). Ce geste a pour objectif d'alléger le métier et de faciliter son élévation.

Ensuite, les femmes tirent vers elles le roseau sur lequel est enroulée la chaîne. Elles effectuent des mouvements de va-et-vient afin de démêler les fils de chaînes (*Jbed/ weyousto)* pour bien la tendre. Elles attachent le roseau à l'ensouple supérieure (*afidjajwadday).* Enfin, elles enroulent de nouveau la chaîne autour de l'ensouple supérieure (*afidjajwadday)* de manière à réunir les deux ensouples (*afidjaj)* afin de tout placer à l'intérieur de la maison.

Dès lors, une étape lourde de sensest entamée, celle de l'entrée à l'intérieur de la maison. La pièce dans laquelle pénètre la chaîne doit être vidée de toute présence à l'instar de la nuit de noces.

Cette action invoque le commencement du tissage comme elle annonce le mariage. Le passage du seuil du foyer est un évènement décisif vu qu'il témoigne d'un lien entre les rapports intérieur/extérieur et femme/homme.

Cette analogie entre dedans/dehors et femme/homme correspond à des traces de croyances mythologiques en Thot[42] et Ifru[43]. Jean-Pierre Vernant est le premier à dévoiler une équivalence entre le caractère spatial et l'appartenance sexuelle. Selon sa théorie : Le Dieu Thot équivalent à Hermès, dieu du voyage associe l'homme à l'extérieur. Quant à *Ifru* elle représente une Vesta ou une Hestia amazighe. Elle est la déesse protectrice des foyers et à travers elle se forme une analogie entre la femme et l'intérieur. Il est clair que la polarité de l'extérieur/l'intérieur et du mobile/fixe n'est pas seulement associé au jeu des institutions domestique, mais elle est ancrée dans la nature de la femme et de l'homme.

Le rapport intérieur/extérieur et femme/homme est accompagné par des gestes et des paroles spécifiques. C'est ainsi, qu'avant d'intégrer l'intérieur de la maison destinée au tissage comme au mariage, les femmes portant les ensouples frappent trois fois de suite leurs extrémités inférieures à l'entrée de la porte en déclarant trois fois :

> « *t5altlil dar yaatiktayar* » ; c'est-à-dire : *« tu rentres dans la maison alors élève-toi* »(MeriamMhazras, ancien Chenini, 28/02/2018).

Ces paroles dévoilent une dimension spirituelle se manifestant à travers la métaphore de l'envol et l'élévation. Elles ont pour objectif d'élever le métier à tisser et de faciliter le travail du tapis. Quant à la présence systématique du nombre trois, elle offre une protection et éloigne tout danger. Il est loisible de considérer que « la plupart des actions techniques et rituelles qui incombent à la femme sont orientées à l'intention de faire de sa maison […] le réceptacle de la prospérité qui lui advient du dehors, le ventre qui comme la terre, accueille la semence et, inversement, de contrecarrer l'action de toutes les forces centrifuges capables de posséder la maison du dépôt qui lui a été confié » (BOURDIEU, 2000, pp. 74-75).

Aussitôt les ensouples *(afidjaj/ mesda)*[44] placées à l'intérieur de la maison, les tisseuses entament leurs associations aux poteaux *(Timdwin/ wakafet)*[45].

[42]Le Dieu *Thot* (*Thoout, Thoth*) est le nom qui avait été donné par les Grecs au dieu Djehouti (Zahouiti, Dhouit) et qu'ils avaient identifié à Hermès à cause de leurs fonctions et attributions semblables.

[43]Ifru était une déesse solaire et au même titre un dieu des cavernes et protecteur du foyer. Ifru est une sorte de Vesta Amazighe.

*Afidjaj/ ifgajen*en chelhaet *mesda*en arabe qualifient l'ensouple du bas et du haut à la fois. Jean Delheure (1984 : 58) évoque que pour les Mzab un terme identique est utilisé, mais il possède, contrairement à l'appellation Douiri, deux variantes : *Afidjajuzennz*pour indiquer l'ensouple inférieure, du bas et *afidjajwadday*pour celle du haut.

L'ensouple inférieure *(Afidjajuzennz)* est posée sur le sol. Quatre femmes s'assoient sur cette dernière afin de l'immobiliser et la maintiennent avec deux clous situés en bas des poteaux *(Timdwin/ wakafet).* Deux autres femmes soulèvent l'ensouple supérieure (*afidjajwadday)* au niveau de leurs poitrines et l'attachent en haut des poteaux *(Timdwin/ wakafet)* à l'aide d'une corde. Le cadre obtenu, l'une des tisseuses verse un peu d'eau de chaque côté de l'ensouple supérieur (*afidjajwadday)* tout en invoquant :

> « *bismellah* », « *au nom de Dieu* » (Meriam Mhazras, ancien Chenini, 01/03/2018) afin de bénir le métier.

Selon les propos rapportés par les tisseuses, ce geste représenterait la manifestation d'un rituel libyque, nommé (rituel de l'eau bénite) ou Amannberrknénnen chleuh. Ce dernier était exercé par les femmes et consistait à scander des chants religieux tout en projetant de l'eau pure sur tout ce qui était cher aux femmes afin de sacraliser l'entité et de lui assurer sa fertilité.

L'eau est ensuite jetée à l'extérieur de la pièce. Une action qui évoque une forte symbolique ; la fertilité véhiculée par le biais de l'eau. Ensuite, les tisseuses couvrent l'ensouple supérieure (*afidjajwadday)* d'un foulard de tête tout comme l'on couvre le visage de la mariée lors des noces. Les femmes habillent leurs protégés d'amulettes avant de commencer tout ouvrage. « Fumigation d'encens, prière et chants de travail entourent ainsi le métier à tisser qu'on orne toujours des figures de chance » (BEN MANSOUR, 1999, p. 117). De ce fait, elles le garnissent de signes protecteurs tels que le poisson et la main de fatma pour assurer le bonheur.

Ces rites qui accompagnent tout le processus du tissage ne se perçoivent pas dans le travail final, mais ils représentent des éléments nécessaires à la formation du tapis. En effet, ces actes insufflent à l'objet son âme, son aura et son sens.

Maintenant que les ensouples (*afidjaj/ mesda)* sont placées et que la chaîne est montée, les femmes fixent le cadre debout, perpendiculairement au sol. Elles l'attachent à l'aide de cordes *(mergas)*[46] aux crochets *(tercha*) situés sur les murs intérieur et extérieur de la maison.

---

[45]*Timdwin*en chelha et wakhafet en arabe désigne les ensouples ou poteaux verticaux au cadre de chaîne. Selon le dictionnaire Mozabite- Français de Jean Dalheure, la racine MD du pluriel *timdwin* (1984 : 115) évoque le sens de pilier ou poteau (*ammud ,immuden*) en arabe. Le mot chleuh *timdwin,* de nature féminine et désigne la droiture, le vertical et la position debout.

[46]*Mergas*est un mot chelha, masculin indiquentles cordes qui permettent d'attacher les poteaux à des crochets situés dans le mur.

L'ensouple supérieure *(afidjajwadday)* est attachée par ses extrémités au mur intérieur qui se trouve derrière la tisseuse.

Ainsi l'ensouple est associée à la notion d'intérieur. Cette dernière est tenue à l'aide de bandelettes de chiffon *(Tijebadin)*[47].Une distance de 60 cm est laissée entre le mur intérieur et le métier (*mensej*). Cette zone concorde avec l'espace conforme à la circulation d'une personne.

Quant aux poteaux *(Timdwin/ wakafet)*, ils sont attachés par leurs extrémités supérieures à un crochet *(tercha*) situé sur le mur extérieur. Ceci évoque donc le concept d'extérieur.

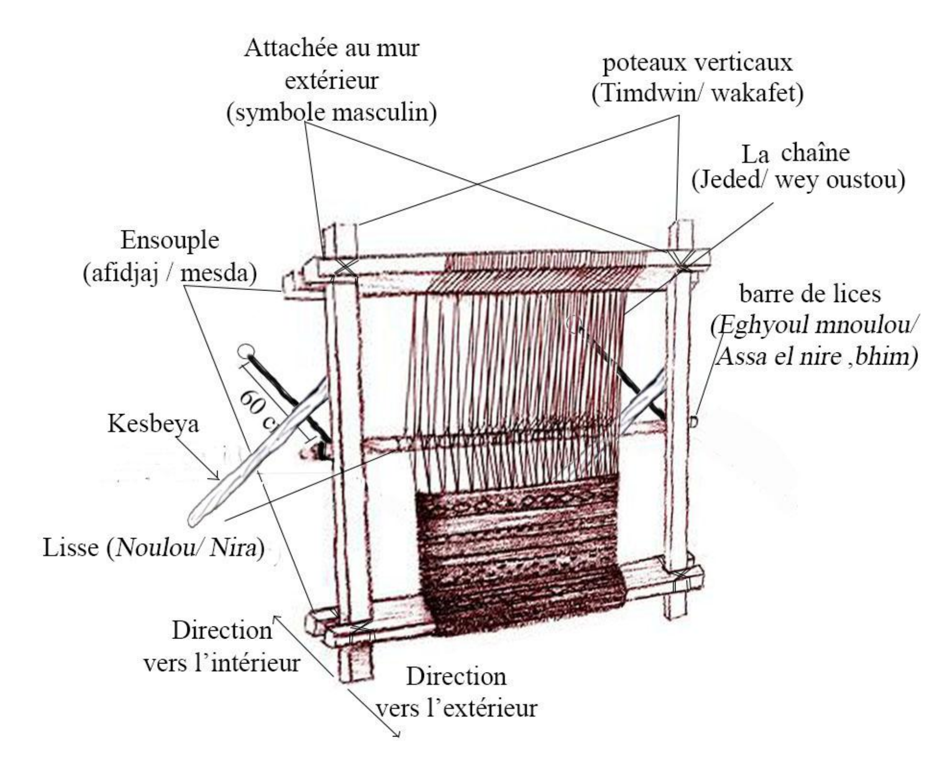


Figure 32 : Image du métier à tisser assembler

[Source : SAMAMA, Y. Op.cit. p 10]

La dualité homme/ femme, extérieur/ intérieur se dévoile, maintenant, sous la forme verticale/ horizontale. En effet, les poteaux verticaux (*Timdwin/ wakafet)* sont associés à l'homme de montagne (*jbelya*) dont la droiture évoque un caractère d'appartenance culturelle. L'homme de Chenini se définit comme droit : c'est-à-dire que c'est un homme de parole et de principe. (PARDO, 2003, p. 232) Cette constatation est d'autant plus confirmée par le fait que

[47]*Tijebadin*en chelha et*tijebedat*en arabe représentent les lanières de chiffons qui permettent d'attacher les barres de lices au mur sur lequel s'adosse la tisseuse. Ce mot est issu de la racine JBD indiquant de tirer, de tendre. Le (t) qui lui est associé évoque un petit objet jouant un second rôle.

les poteaux sont attachés au mur extérieur, extérieur évoquant l'homme. Quant aux ensouples (*afidjaj/ mesda)*, elles représentent la femme assise.

La position assise peut désigner l'accouchement. Les ensouples tout comme la femme sont liées à l'intérieur de la maison, ce qui affirme l'analogie présente entre elles.

Le lien entre la verticalité des poteaux (*Timdwin/ wakafet)* et l'horizontalité des ensouples (*afidjaj/ mesda)* compose un équilibre nécessaire à la création du tapis à l'instar de l'équilibre entre le rapport homme/ femme fondamental à la conception d'un enfant. Les colonnes en bois (*Timdwin/ wakafet)*supportent les ensouples (*afidjaj/ mesda)*et ces dernières maintiennent les poutres (*Timdwin/ wakafet)* debout.

Ainsi, « les unes et les autres symbolisent la collaboration de l'homme et de la femme au sein du foyer » (VANDENBROECK, 2000, p. 179). Cette union matérialise le mariage d'une manière abstraite.

Le métier à tisser installé fait généralement entre un mètre quatre-vingt et deux mètres de hauteur. Une fois que ce dernier est placé, les femmes commencent à concevoir la lisse (*noulou/ nira).*

Lors de cette étape la tisseuse commence par attacher un fil (*Eghyoulmnoulou/ jahch)* sur la barre de lisse (*Eramoulnoulou/ Assa el nira, bhim).* Puis, elle l'assemble aux deux autres bâtons. Ensuite, la femme attache le tout à l'ensouple supérieure *(afidjajwadday)* pour le maintenir en lévitation pendant la couture de la lisse (*noulou/ nira*). Elle réunit la lisse (*noulou/ nira*) au fil (*Eghyoulmnoulou/ jahch)* qui se trouve sur la barre de lisse et commence la couture. La tisseuse lie la barre de lisse (*Eramoulnoulou/ Assa el nira, bhim)*[48]aux fils de chaînes (*mneyra)* situés vers l'extérieur du métier (*mensej*), sans toucher les fils de chaînes (*hayfa*) situés à l'intérieur du métier (*mensej*). Enfin, elle noue la lisse au fil (*Eghyoulmnoulou/ jahch)* placé sur la barre de lisse.

Puis, elle retire les autres bâtons de la lisse (*noulou/ nira*) et attache la barre de lisse (*Eramoulnoulo / Assa el nira, bhim)* à des cales positionnées entre le mur intérieur et le métier (*mensej*). Cela permet de croiser les fils de chaînes (*Jbed/ weyousto)* extérieurs et intérieurs et d'inverser leurs positions. C'est la création de la lisse (*noulou/nira*) qui donne lieu au mouvement des chaînes et à l'alternance de leurs positionnements.

[48]*Eramoulnulou* enchelha évoque la barre des lices associée aux mailles. *Nellet / yetnellet* provenant de la racine NL(T) signifie en mozabite « le tendre, nouer et placer la lice sur le métier à tisser » (Jean Delheure, 1984 : 137). Quant à *inelli / innelwan*, il évoque les lices en Chaouïa ou encore *lenellé* en Touareg défini le fil épais. Ainsi *nulo* désigne la maille des lices.

La formation de la lisse (*noulou/ nira*) est associée à la formation de l'âme *(rouh)* du tapis. Ainsi, elle lui insuffle la vie par le biais du mouvement des chaînes. Le mouvement entant que signe de vie, permet à la tisserande de transmettre son énergie vitale au tapis. Cette vision est d'autant plus attestée par un fait. A la fin du tissage lorsque la tisseuse coupe la lisse (*noulou/ nira*), elle la brûle en supposant qu'elle peut être utilisée pour l'envoûter ou pour exercer de la magie. Étant donné que l'âme *(rouh)* du tapis matérialisé par la lisse (*noulou/ nira*) est liée à l'âme de la tisseuse, elle peut être utilisée à des fins maléfiques.
Elle est, aussi, utilisée dans un rituel magique nommé *el tasfih*[49]. Cette croyance démontre que la lisse (*noulou/ nira*) est bien considérée comme étant l'âme (*rouh*)du tapis. Ce rituel magique est réalisé au début et à la fin de l'ourdissage. Appliqué à la femme, il est considéré comme étant de la magie blanche étant donné qu'il préserve la chasteté de la jeune fille. Infligé à l'homme, il le rendrait stérile. D'où l'interdiction à l'homme d'être présent au début et à la fin de l'ourdissage.

Une fois le montage du métier (*mensej*) terminé, la femme doit impérativement continuer à tisser même deux lignes de trame (*wey oulmen/ tooma*). Comme le déclarent les tisserandes: elles doivent le nourrir : « *y aachiweh* ». Ainsi, il est clair que le métier à tisser ne représente pas qu'un simple objet commun. Il est associé à « un être vivant qu'il convient d'honorer pour le bienfait qu'il dispense aux Hommes » (AKLI HADDADOU, 2000, p. 151).Il est considéré par l'artisane telle la matrice, la mère porteuse d'une âme en pleine croissance et maturation, nécessitant une protection. Un intérêt qui lui offre un pouvoir affectif et familier imposant de l'attention et du respect à son égard. Cette estime se manifeste par le biais de diverses actions : la femme salue son métier chaque matin, elle interdit d'y accrocher des vêtements ou de s'asseoir sur l'ensouple inférieure.

Une autre preuve témoignant de la place importante du métier à tisser réside dans le fait qu'un seul métier peut être présent, dans un même laps de temps et au sein d'une même maison. Un seul tissage peut se dérouler dans une même habitation. C'est le processus de ce geste créateur qui est ci-dessous présenté.

49 Le terme de tasfih signifie « ferrure », soit la protection des sabots de cheval par des fers et désigne analogiquement une méthode pour préserver la virginité des jeunes filles. Cette protection fait l'objet d'une première phase rituelle, qui se déroule avant la puberté des petites filles (entre 6 et 10 ans) et repose sur deux précautions touchant tant les femmes que les hommes . Sous son action, la jeune fille devient impénétrable. Tout homme s'approchant d'elle perd sa puissance sexuelle. Une seconde phase consistant à défaire le maléfice se met en place avant le mariage afin que la femme ou l'homme retrouve sa fertilité.

2.5.Le tissage du tapis de laine à Chenini

Dès que le métier (*mensej*) est mis en place, les femmes de la famille peuvent entamer l'étape du tissage. Elles commencent tout d'abord par la conception de la cordeline représentant la bordure, armure simple nommée (*chef*)[50] jouxtant l'ensouple inférieure. Elles passent à ce moment le fil de trame à l'intérieur des fils de chaîne (*Jbed/ weyousto).* Ensuite, elles entreprennent le tissage alternant plusieurs bandes colorées et décorées de figures géométriques dans le cas du *Klim margoum*.

Un rituel bercé par le concept de dualité se manifeste dans cette technique. À Chenini, le tissage est exécuté par deux femmes de la parenté. Cette habitude du tissage à quatre mains caractérise le tapis tissé de Chenini nommé (*Klim*)*,* permettant ainsi le legs de cet art. Ce dernier fait appel à la technique de la duite[51] partielle aussi appelée technique du *Klim*. L'usage de la duite d'origine tribale a été inventé pour pouvoir alterner les couleurs et intégrer les motifs. À Chenini, ce procédé appelé technique de la duite partielle ou du *Klim* est tout autant utilisé dans la fabrication d'ouvrages monochromes que polychromes.

Ce procédé provoque un mouvement alterné de la duite, appliqué à travers la chaîne (*Jbed/ weyousto).* Son va et vient est interrompu lors de l'intégration d'une nouvelle couleur. Il est alors inversé. Chaque femme recouvre une zone de l'espace de la trame. Cette partie du tissage est nommée *Idis* signifiant également la manifestation du point de vue personnel. La racine « D-S renvoie donc au rapport aux apports personnels, qu'il soit physique ou mental » (LEFEBURE, 2010, p. 128). Ainsi chaque tisseuse inscrit ses sentiments dans le tapis.

Il est clair que dans les métiers de Chenini, les femmes ne traversent pas toute la largeur de la chaîne (*Jbed/ weyousto)* en une seule fois.

Selon la tradition, deux tisserandes s'asseyent côte à côte. Elles soulèvent tout d'abord le roseau situé entre la lisse et l'ensouple supérieures. Ce mouvement permet d'avancer les fils de chaînes (*mneyara*) associés à la lisse. Puis, les tisseuses introduisent le fil d'un côté de la chaîne en poussant à l'aide de ses doigts. L'acte de pousser (*bizzo*) est en analogie avec les rapports sexuels et la pénétration masculine. « Tous ces concepts ont en commun un mouvement qui part d'un pôle vers une destination » (VANDENBROECK, 2000, p. 228).

[50] Le chef est une technique qui empêche la trame et les nœuds de se défaire.

[51] Il s'agit d'une technique ancestrale qui permet l'obtention d'une trame ou duite perpendiculaire à chaîne et produit un tissage à double face. (BEN MANSOUR, 1999, p. 109)

Elles s'échangent les fils en les entrecroisant. Pour continuer la ligne de trame de leur partenaire, elles entrent leurs mains au centre de la chaîne et tirent de l'autre main le fil de trame (*wey oulmen/ tooma*) jusqu'à l'extrémité de cette dernière, ensuite les femmes abaissent le fil de trame vers la base du métier à l'aide d'une épingle en bois.

Aussitôt que le fil de trame (*wey oulmen/ tooma*) a traversé toute la chaîne, elles tirent le roseau vers le bas pour entrecroiser les fils de chaînes et avancer les fils (*hayfa*) qui ne sont pas attachés à la lisse (*noulou/ nira*). Elles entrent le fil de trame (*wey oulmen/ tooma*) dans la chaîne et recommencent les mêmes gestes. Lors de cette action, les artisanes effectuent plusieurs va-et-vient successifs, répétés et partiels jusqu'à ce que toute la largeur soit remplie. Des gestes partant de la droite vers la gauche et dans une direction inversée sont appliqués. Ce choix d'itinéraire permet d'amplifier le pouvoir de *la baraka*, la bénédiction de cette alliance entre le fil de chaîne (la femme) et les fils de trame (l'homme). Ces opérations sont considérées comme un moyen de capter les forces bénéfiques, à savoir la fécondité et la vie, principes essentiels du concept de création. Une fois toute la largeur obtenue, la femme passe ses doigts entre les fils de chaînes afin de tasser les fils de trame. Enfin, elle les compacte à l'aide du roseau préalablement intégré au métier, entourant les fils pairs et séparant des fils impairs de la chaîne. Le roseau intégré dès le début de l'ourdissage symbolise la vie produite de l'union charnelle du fil de chaîne (*weyoustou/ jeded*) et de trame (*weyoulmen/ tooma).* Il accentue de ce fait la notion d'union avec l'altérité. Dans son geste, la tisseuse peut également utiliser des ustensiles tels que le peigne (*Khlela)*[52]. Les femmes de Chenini n'usent du peigne (*Khlela*) pour tasser que lorsque le roseau est rabaissé.

Le peigne en fer a pour fonction technique de tasser les duites et pour fonction symbolique et spirituelle d'assurer l'union. Le verbe *khala* désigne le fait de « pénétrer dans » accentuant ce principe d'association. Ces ustensiles magiques transmis de génération en génération amplifient d'autant plus la notion et le pouvoir d'union intergénérationnelle.

[52] La *Khlela* évoque le peigne qui tasse la trame. *Daggaga,* peigne à tisser est retrouver dans de nombreux dialectes amazighs. Il possède une analogie avec le mot arabe *dakka* désignant d'enfoncer quelque chose. Le verbe *khalla* désigne le fait de « pénétrer dans ». D'où il évoque la notion de procréation. Cette symbolique est due au geste appliqué lors du tissage pendant lequel les dents du peigne pénètrent les fils de chaîne pour tasser la trame.

Avant le retour au début de la trame suivante, elles entrelacent le fils de trame *(wey oulmen/ tooma*) autour des fils de chaîne (*Jbed/ weyousto)* situés à la bordure verticale du tapis. Cette lisière permet de consolider le tapis par le maintien de ses fils de chaîne (*Jbed/ weyousto)*. Les mêmes gestes sont répétés tout au long du tissage jusqu'à terminer le tapis.

La technique ici appliquée produit un champ coloré qui s'arrête au centre du tapis par la duite produite par le fil de trame. Quand deux femmes tissent ensemble, elles interposent les duites pour éviter la césure. Dans ce cas, elles finissent leur parcours en différents points. Cela leur permet d'éviter l'apparition d'une fente et d'écarter toute marque de rupture sur le produit achevé.

Le procédé décrit ci-dessus est un tissage à dents de scie nommé *tebdila* signifiant changement. Cette méthode de duite partielle séparant perpétuellement la chaîne, donne lieu à une forme de dissymétrie au niveau de la largeur de la chaîne sur l'ensemble du tapis.

Il est évident que la manière de tisser appliquée dans le village de Chenini invite au partage. Elle permet aux femmes de s'unir tant dans la temporalité, dans la matérialité du support que dans la philosophie de l'échange de leur savoir-faire. Le vivre ensemble, ici sur terre, est associé indissolublement au tissage. En effet selon les propos de Marcel Mauss dans son ouvrage *Le fait social total* (1994), c'est le caractère de cohésion qui fait naître l'art du tissage tel un fait social total, car ce dernier se lie avec bien d'autres activités sociales et permet de tisser des liens entre les générations. Les femmes qui partagent leur métier sont généralement originaires d'une même famille à savoir mère/fille, cousine, sœurs, tante/nièce et dans certains cas amies. Elles doivent impérativement faire preuve d'un certain lien pour pouvoir partager chacune son intimité. La notion de partage se manifeste également autrement dans le tissage amazigh de Chenini.

En effet, la méthode du tissage ras ou tissage à dents de scie issue de l'union dualiste produit un tapis à deux faces. Le recto du tapis est dirigé vers l'extérieur, alors que le verso est orienté vers l'intérieur. La dualité homme/femme et extérieur/intérieur se manifeste maintenant sous un aspect recto/verso. En effet, le recto associé à l'extérieur symbolise l'homme et est dévoilé aux yeux du monde. Quant au verso du tapis lié à l'intérieur désigne le monde caché et secret de la femme. La tisseuse fait face à son monde (le verso) et ne voit pas le monde extérieur masculin, visible aux yeux de la société. Le travail de la tisseuse met en place des « motifs : une structure cohérente, caractérisée par l'enchevêtrement de la base et de ses dérivations ultérieures. Ce sont l'orientation et la couleur qui leur donnent une forme et les rendent reconnaissables.

Il est possible de suivre un fil “disparu“ de retrouver une direction « perdue ». Un processus hautement intellectuel, disparition et réapparition, abstraction et combinaison » (HANS, 1971, p. 11) est ainsi appliqué.

Ce processus est dit « intellectuel » pour deux raisons : d'une part, les femmes doivent avoir une mémoire mathématique et une faculté d’abstraction nécessaire pour la création de leur ouvrage vu qu’elles façonnent la face cachée à l'arrière du tissu en devenir.

> « La tisseuse ne distingue donc qu'une masse confuse de fils. Pour réussir les motifs, elles doivent posséder une mémoire sans faille, soutenue par d'interminables “poèmes“ qui accompagnent les opérations nécessaires. D'autre part, le processus intellectuel possède une dimension d'auto-abstraction. La thématique de la plupart des tisseuses est en effet “autobiographique“ non qu'elles veuillent raconter leur propre vie, comme dans les autobiographies occidentales, mais elles réfléchissent à leur propre existence, par le biais de motifs artistiques qui peuvent être la visualisation de mécanismes intellectuels plutôt abstraits » (VANDENBROECK, 2000, p. 223).

Le principe de dualité se perçoit également dans le mouvement régulier de va-et-vient donnant lieu à des dessins partiellement réguliers sur les deux faces. Il permet à la chaîne de croiser le fil de trame.

Ainsi, le tissage de Chenini explicite à travers le concept dualiste appliqué à la technique, l’idéologie de ses habitants. Celle-ci se manifeste dans le partage et la complémentarité des opposés masculin/féminin, horizontal/vertical, intérieur/extérieur et recto/verso se dévoilant tout au long du rituel. La binarité est universelle « tout sera distribué en deux et affecté à un sexe et à l’autre selon deux pôles qui seront aménagés en opposés» (SULLEROT, 1978, p. 400) et en complémentarité.

Le concept de dualité émerge grâce à des conditions de vie féminine favorables à la distanciation entre les sexes et à leur complémentarité. Cette vision binaire a été implantée par la croyance animiste à travers laquelle le monde animal se présente à l’homme sous une répartition de genres complémentaire. L’humanité binaire s’enchevêtre ainsi pour former une unité par le biais de la collaboration. D’où il est loisible de considérer le concept de dualité entant que produit d’une science comportementale. En effet, « l’« Autre » était ici au centre des préoccupations. La responsabilité de l’individu commençait avec la grossesse et les processus mentaux qui l’accompagnaient » (VANDENBROECK, 2000, p. 223).

L'émergence de la thématique de la procréation et de la création se reflète dans le principe d'union. Par cette alliance, la tisseuse file l'âme *(rouh)* de sa progéniture à la suite du mariage des ensouples (*afidjaj / mesda)* et des poteaux *(Timdwin/ wakafet)*de son métier à tisser.
Ce croisement des fils évoque pour elle la fécondation à l'instar de l'union du spermatozoïde et de l'ovule. Pour l'artisane, les cellules du tapis se forment à l'intersection des deux nappes de fils de trame. Il est clair à travers la définition de tout le processus créatif du tissage que le tapis est perçu tel un petit être en perpétuelle évolution. Il est habituel d'entendre les femmes dire :

> « *C'est un enfant et si je le laisse une journée, c'est comme si je ne lui avais pas donné à manger. Même si je travaille le lendemain, il aura eu faim le jour où je l'ai oublié. C'est un être vivant qui ne parle pas, qui n'a pas de sang, mais qui possède une âme* » (SAMAMA, 2000, p. 67).

Le fil de trame représenterait la source de vie du tapis et la nourriture de son âme *(rouh).*
Cette analogie entre le fil et la vie ou encore le tissage et l'acte de création est présente dans l'Ancien Testament qui dit en Hébreuau verset 15 du psaume 139 : « *Je fus fait, brodé (r-q-m), dans le secret*».
Dans le tissage se manifestent le métier, la tisseuse et le forgeron par le biais de l'usage du peigne qui capte les âmes. C'est ainsi qu'une âme se lie à chaque interstice de fil de chaîne et de trame. Cela permet la multiplication cellulaire d'entités vivant hors de la matérialité qui empruntent différentes formes.
Elles se manifestent dans tout ce qui nous entoure telle une étincelle divine, une force vitale cosmique.

Dans le tapis, l'âme se forme au niveau du nœud résultant du croisement et de la rencontre des deux fils. « Dans l'organisation " chaotique" de l'ancienne société maghrébine, le pouvoir se situe aux points d'intersection des différents groupes ou segments » (VANDENBROECK, 2000, p. 147).
Le fil de trame qui pénètre continuellement la chaîne du métier tout en se croisant est considéré par l'artiste-artisane comme la formation des cellules donnant vie à son tapis. Cet art du nœud produit l'œuvre en évoquant la multiplication cellulaire par la prolifération de ses nodosités. Dans ce cas, la multiplication des nœuds sur le tapis est comparable au décuplement des cellules lors de la mutation fœtale. Un processus métamorphique se déclenche et prend la forme d'une œuvre d'art textile. Il provoque dans le tapis une mutation et maturation permettant la formation du corps de l'œuvre.

Lorsque les femmes approchent du terme de leur ouvrage, elles n'entament la dernière frise qu'à condition de la terminer en totalité d'ici la nuit. Elles ne peuvent pas abandonner l'ouvrage avec une frise à moitié conçue, car selon elles, il pourrait provoquer la mort de la tisseuse et de son tapis.

Une fois l'ouvrage terminé, les tisseuses commencent par vider la pièce de toute présence masculine. Cette attitude est comparable à l'accouchement de la femme qui se produit à huis clos.

Munie d'un couteau, la tisseuse sectionne le fil de la lisse (*noulou/ nira*) symbolisant l'âme du tapis. Le couteau nommé *harba* symbolise le cours de la vie. Ainsi, la section du fil mène à une double action. D'une part, il interrompt le cours de la vie lors de la coupe de lisse et d'autre part il symbolise la section du cordon ombilical lorsqu'elles découpent les fils de chaînes.

La mort est ici visible à travers un rituel. Après la découpe du fil, les tisserandes rabattent trois fois le tapis sur l'ensouple inférieure *(Afidjajuzennz)* en psalmodiant :

> « *starnek fil denya. ostorna fil ekhra* », c'est-à-dire : *« Nous t'avons protégé sur terre. Protège-nous dans l'au-delà »*(MSEHEL, Paroles, 2018).

Chez les Amazighs de Tunisie, un linge en laine brute, blanche nommé « *ouizra* » est fabriqué par la tisseuse pour l'envelopper lors de ses funérailles. Ainsi, le linge en laine enveloppe le mort comme il enveloppe l'ensouple inférieure *(Afidjajuzennz)*. Il est clair qu'à travers ce geste les tisseuses évoquent la mort du métier; métier qui sera plus tard défait.

Ensuite, les tisserandes s'empressent de vite démonter le métier et de nettoyer, d'éponger le sol sur lequel était posé ce dernier, avant l'arrivée des hommes. Un rituel qui se produit également à la suite d'un décès ou d'un accouchement. En effet après l'accouchement d'une femme, les personnes qui l'entourent s'empressent de nettoyer l'emplacement où se tenait la nouvelle maman avant l'arrivée de son mari. Il est donc possible de considérer la section du fil de chaîne (*weyoustou/ jeded*) tel un geste associé à l'accouchement du métier (mère) de son enfant (le tapis). Cette association métier à tisser / mère à est évoquée dans le verset 13 du psaume 139 de l'Ancien Testament qui déclare : *« Oui, tu m'as tissé (sh-k-k) au ventre de ma mère* ».

Ainsi, la découpe du fil de la lisse (*noulou/ nira*) symbolise la mort qui mènera vers une nouvelle vie. Cette action est « considérée comme une épreuve, un effort incessant qui exige beaucoup de courage et de conviction » (VANDENBROECK, 2000, p. 226) .

Ce geste paraît semblable à un deuil. La section forme trois, six ou sept ouvertures qui représentent un portail vers un autre monde.

Les brèches permettront au tapis son transfert du monde suprasensible vers le monde sensible et tangible, à l'instar de la naissance des premiers Hommes. L'arrivée au monde du tapis évoque nécessairement à l'Homme la question primordiale des origines de l'être et de son existence métaphysique qui renvoie aux composantes immatérielles de la personne et à sa destinée lors de son passage terrestre. Selon les mythes cosmogoniques amazighs, l'univers est composé d'un monde humain fertile et d'un autre monde englouti et stérile, antithèse du monde des hommes. Dans ce dernier sont nés les premières femmes et hommes ensuite passés dans le monde terrestre par le biais de portails.

Le tapis tout comme « l'enfant est toujours considéré comme un arrivant de l'Autre Monde. La conception de ce dernier présente de nombreuses constantes qui le définissent comme un monde parallèle ou double dans lequel évoluent les puissances invisibles à l'image, souvent inversée, de la communauté des vivants » (WALENTOWITZ Saskia, 2003, p. 191).

Le passage de ce nouvel être dans le monde terrestre se ferait par le biais d'un geste appliqué à la fin du tissage. Ce dernier ouvrirait ainsi un portail inter-universel permettant la communication avec d'autres créatures mythiques.

Les génies (*jnun*) pourraient communiquer par le biais du tissage avec le monde des Hommes. Ces créatures détiennent des pouvoirs bénéfiques ou maléfiques. Ils entretiennent avec les êtres humains des liens continuels au moyen de pratiques spirituelles et rituelles telles que le tissage. Cette pratique use de nombreux rituels susceptibles de les repousser ou, au contraire, les attirer, en vue de préserver la pérennité de la vie intrinsèquement associée à la mort.

Les croyances évoquant la communication et le partage avec des créatures extraordinaires sont attestées par les gestes qui accompagnent le tissage et par des comptines chantées par les femmes du village de Chenini à leurs enfants. Retraçons l'histoire de l'un de ces chants :

> « Une femme, le soir, tissait en chantant des berceuses pour son bébé. Elle trouvait que ses Klim avançaient exceptionnellement vite et elle se demandait si quelqu'un ne tissait pas pour elle. Un jour dans la demi-pénombre des lampes à pétrole, en entrant, elle vit une femme aux yeux rouges et cheveux rouges qui tissaient sur son métier. Elle voyait souvent cette femme assise à côté d'elle, qui tissait et ses Klims avançaient. Elle en parla à son fils aîné qui ne la crût pas car chaque fois qu'il entrait, il ne voyait que sa mère. Elle inventa donc une petite chanson en chelha et ils s'entendirent sur le fait que lorsqu'elle chanterait, il essaierait d'apercevoir, de loin, la fameuse femme. Ce qu'ils firent et le fils durent se rendre à l'évidence » (PARDO, 2003, p. 228)

La femme aux cheveux rouges et yeux rouges évoquée dans cette berceuse est un génie (*jnun*).Ce qui démontre que le tissage représente un processus permettant la liaison des deux mondes. Ce passage est ainsi protégé par l'ensemble des rituels appliqués par la femme et précédemment cités.

Le geste de section du fil provoque ainsi deux événements : il crée un passage, « un intervalle spatio-temporel […] considéré comme l'espace originel, la matrice, d'où nous venons et vers où nous retournons, ou selon une autre image comme le chaudron où les graines germent, mûrissent, meurent et renaissent » (CLAUDOT-HAWAD, 1996, p. 223). Le passage à travers ce portail inter-universel provoque la mort du tapis et sa renaissance. Le rite appliqué au tapis représente une analogie du rituel de (ejəbjan) intermédiaire entre rites féminins qui engendrent l'enfant et les rites sacrificiels signant sa mort.

Cette association de la mort et de la vie à travers la natalité et la sexualité peut être considérée telle une figure du dualisme d'Éros[53] et de Thanatos[54]. C'est ainsi que le tissage amazigh manifeste une sensibilité devant la vie et la mort nommée « l'art du bien mourir ». Les Amazighs se veulent « à la recherche du bien vivre à la lumière du bien mourir » (TENETI, 1997, p. 62).

Ainsi cette dualité représente pour la tisserande une source de création. Comme le déclare SPINOZA : « L'homme libre ne pense à rien moins qu'à la mort, et sa sagesse est une motivation, non de la mort, mais de la vie » (GAY-PERRET Gérard & COLARDELLE Michel & CHAKER Salem & JACOTIN Mireille, 2008, p. 147). C'est ce souci de la mort tout autant que de la vie qui engendre une création permettant à la femme de contourner la mort et de devenir éternelle.

[53]Chez les Grecs anciens, Éros était le dieu de l'amour. Il est perçu telle l'une des puissances créatrices du cosmos.

Éros évoquant littéralement l'amour sexuel et la reproduction, d'où l'adjectif « érotique ». Il désigne ainsi la pulsion sexuelle animée par la recherche du plaisir procuré par l'union de l'homme et de la femme dans ce cas, la jouissance sexuelle se transforme en but, alors qu'elle était une finalité facilitant la procréation. Cela provient d'une pulsion vitale poussant toute espèce à transmettre son patrimoine génétique et à pérenniser son existence.

[54]Thanatos est la figure grecque, la personnification de la mort.

L'association entre la vie et la mort est d'autant plus appliquée au tapis qu'aux nouveau-nés. En effet, lors du septième jour après la naissance de l'enfant le rite d'*aqiqa*[55] est appliqué. Ce dernier permet de rompre les liens entre le nouveau-né et le monde fœtal, coupure nécessaire pour son intégration sociale. Comme pour l'enfant, le même geste est aussi appliqué au tapis (enfant) le détachant ainsi du métier (mère) et permettant son intégration dans le monde matériel de la société humaine. Cette étape finale de la section et de la dissociation du tapis au métier à tisser représente l'étape la plus critique et douloureuse. Les femmes aboutissant au terme de leur ouvrage déclarent que « la fin du tissage est ambiguë. Elle est toujours souffrance : « *Je suis triste quand le tissage est terminé, car c'est comme un être humain, il est lié à mon cœur et lorsqu'on le coupe c'est comme si on le tuait* » » (SAMAMA, 2000, p. 74).

> La mort du tapis est symbolique. Elle est comparable au processus informe qui se produit dans le ventre de la femme enceinte et qui rappelle la mort, « mais cet aspect létal porte en soi la vie nouvelle. […] Quelque chose commence à se dessiner (*fasl*) à rétrécir, à se contracter (*jm*'). Azraël, l'ange de la mort repend dans l'utérus un peu de terre de la tombe de la personne en devenir. Cette terre déclenche la formation issue de l'informe » (VANDENBROECK, 2000, p. 153).

Le décès évoque ainsi son passage du milieu métaphysique dans lequel il faisait office de médiateur spirituel vers un monde concret où il représentera la matérialisation de la mémoire et des souvenirs passés. La mort et la naissance symboliques du tapis témoignent d'une vision cyclique. « La fin d'un voyage, mouvement est le début d'un autre, dans une spirale ascendante qui mène finalement à la fusion, au vide et au néant » (Ibid. 260). Ce principe cyclique se matérialise par la formation du nœud. En effet, le nœud symbolise à la fois la mort et la naissance. La mort du tapis est évoquée par le geste de la section du fil source de vie. Quant à la symbolique de la naissance, elle est provoquée par une analogie avec le cordon ombilical d'un nouveau-né. Ce geste renvoit à l'acceptation du non-contrôle, de la vie après elle, en laisser un être en devenir. « C'est une transposition symbolique de l'enfantement, le « lâchage » le plus fondamental de la nouvelle vie, reflété dans l'achèvement de l'œuvre d'art » (Ibid. 262).

[55] Selon l'article de F. AUBAILE-SALLENAVE de (1999) dédié aux rituels de naissance dans le monde musulman : Le terme aqiqa dérive du verbe aqqa signifiant « fendre, déchirer, découper, couper ». Par conséquent, *aqiqa* désigne une « fente verticale », « canyon » ou « ravin », tandis qu' aqqa désigne les « cheveux du nouveau-né », ceux qui ont fendu la peau du crâne au sein du ventre maternel.

L'action de nouer indique l'achèvement d'un cycle induisant la mort symbolique du tapis et sa naissance. Cette approche cyclique remonte aux croyances cosmogoniques nomades. Elle est perçue de manière dynamique, intégrant la fonction fondamentale de la médiation entre les deux mondes :

> « Selon la vision nomade de l'univers, tous les éléments qui composent celui-ci sont perçus dans leur aspect dynamique, c'est-à-dire en mouvement, lancé dans un parcours cyclique dont l'aboutissement marque le début d'un nouveau parcours. L'itinéraire que suit chaque chose, chaque élément, chaque être est vu comme un déplacement à la fois circulaire et ascensionnel, où le franchissement des étapes successives remodèle chaque fois les frontières du connu et de l'inconnu, de l'intérieur et de l'extérieur, de l'identique et de l'exotique » (CLAUDOT-HAWARD, 1996, p. 224).

Cette perception remémore les paroles de Federico Fellini :

> « *Il n'y a pas de fin. Il n'y a pas de début. Il y a que la passion infinie de la vie* ».
>
> Par son geste, la tisseuse ne provoque pas la mort du tapis, mais plutôt sa résurrection « de la même manière que le grain mis en terre "meurt" pour se reproduire et se démultiplier dans l'épi. La semence ou le grain qui demeure intact est stérile ; il doit se "sacrifier" pour engendrer la vie. Il n'y a donc pas de contradiction entre la vie et la mort. Ce ne sont pas des mondes séparés, mais deux manifestations d'une même réalité » (VANDENBROECK, 2000, p. 70).

Une analogie entre l'accouchement de la femme, la récolte et le tissage se dévoile. C'est ainsi que nous comprenons que par le tissage, les femmes matérialisent les étapes du cycle de croissance fœtale aboutissant à sa naissance.

Une fois le tissage commencé l'artisane ne peut se permettre de l'interrompre, car cela ôterait au tapis sa source de vie et provoquerait sa mort. Ainsi, le nœud est perçu tel le fief de la vie, mais il est également considéré tel que le témoin de la mort.

Le principe cyclique est d'autant plus perceptible dans l'aspect formel du nœud. En effet, sa forme de boucle évoque parfaitement le principe de cycle universel.

Cette représentation cyclique correspond au vestige d'une croyance païenne en la Déesse libyenne Neith ou Tinnit, précédant Tanit et homologue à Athéna, mais portant une peau de chèvre. Elle est plus tard retrouvée dans la mythologie égyptienne. La croyance en cette divinité remonte au néolithique. Elle est le produit de transformations du mode de vie humain, Transformation qui est due à la découverte féminine de l'agriculture changeant ainsi le quotidien humain et redéfinissant le statut social de la femme (BADINTER, 1986, pp. 64-65).

Depuis les sociétés néolithiques, seul le pourvoir créateur mater-féminin compte. Un fanatisme qui s'intègre dans le système religieux et économique de cette ère. « Même si la sacralité maternelle et féminine était connue du paléolithique, la découverte de l'agriculture dut en augmenter sensiblement la puissance » (BADINTER, 1986, p. 77). Depuis, la fertilité terrestre était associée à la fécondité féminine. Ainsi, la femme détentrice du mystère de la création devient responsable de l'abondance des récoltes. La puissance fécondatrice associée à l'agriculture valorise la femme. De ce fait, la société s'approprie la figure féminine et l'érige au statut de déesse-mère/ mère Nature. Selon les écrits de Plutarque, cette dernière était la source de l'essence universelle. Son pouvoir « régissait tout : la vie et la mort ; la croissance et le dépérissement, les forces qui se cachent derrière ces phénomènes » (VANDENBROECK, 2000, p. 70). Ipso facto, la mort représente le seul chemin qui mène à la naissance. En effet, la perte de certaines créatures permet la survie des autres, d'où ce rapport entre la vie et la mort régie par Neith. Elle représente ainsi la mère du monde. Elle est considérée comme source de vie auto génératrice. Elle désigne à elle seule l'unité universelle, ainsi que la cohésion entre la vie et la mort liées comme les deux faces d'une même pièce. Elle est envisagée comme étant à l'origine la cosmogonie amazighe et représente, ainsi, l'éternel mystère de la naissance, de la mort et du cycle existentiel, c'est-à-dire du tout de la création. « À l'origine des temps, Neith prit la navette, tendit le ciel sur son métier comme des fils de chaîne et tissa le monde. La déesse-tisseuse était en même temps une déesse créatrice, « utérine ». Il est clair que le système culturel agricole met en place « une religion cosmique » (ELIADE M. , 1983, p. 53) s'inspirant et puisant ses origines d'une croyance en « la Déesse Neith » dont le principe gravite autour la thématique de la création féminine, principe, nécessairement, initié via le tissage. C'est ainsi qu'un lien se forme entre le cycle du tissage et cyclique fœtal. Les associations cycliques du déroulement spatio-temporel de cette activité sont ci-dessous schématisées dans le graphisme suivant : (MAKILAM., 1999, p. 189).



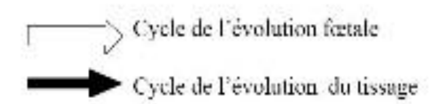


Figure 33 : Evolution cyclique du tissage et du fœtus

[Source : RHOUMA, N. 2018]

Nous considérons le rituel cyclique de l'existence féminine, à savoir les rites cycliques de la féminité comme étroitement liés aux activités traditionnelles ritualisées. C'est-à-dire que l'activité et l'acte exercés par la femme sont associés à sa condition.

Les mouvements et les actions qu'elle applique sur son œuvre s'inspirent de la condition de la femme féconde. Le cycle féminin, nous dévoile la femme après son mariage sous le statut de terre mère. Lors de ces noces, la mariée réunit les deux ensouples (*afidjaj / mesda)* par les fils de vie reliés à un fil latéral. Ensuite, « dans la trame de ses jours, la femme construit son existence dans un ouvrage de la vie concrète, à l'image de celui d'un tissage, en créant selon l'esprit de l'unité cosmique de la terre dans le ciel » (MAKILAM., 1999, p. 131). Ainsi, le tissage permet à la femme d'évoquer tous les événements cruciaux de sa vie et ses préoccupations.

En effet, les artisanes de Chenini tissent et nouent selon une trajectoire bien définie. Le tapis est travaillé du bas vers le haut. « Dans la pensée maghrébine, les connotations « aller de bas en haut » et « tendre vers » possèdent une dimension érotique incontestable » (VANDENBROECK, 2000, p. 210).

Ce choix de trajectoire permet également d'établir une analogie avec la chronologie événementielle de la vie féminine. De ce fait, l'objet de laine lui offre l'occasion de relater chronologiquement les étapes cruciales de sa vie de femme. Elle noue sur le tapis les soucis de son existence.

En effet, le nœud appliqué au tissu est associé aux problèmes (*moushkila*). La symbolique est formulée via la maïeutique permettant à la tisseuse de se confier à son tapis. Le tissage possède ainsi une vertu lénifiante. C'est à travers son corps que l'artiste-artisane essaie d'obtenir un équilibre psychique à l'aide de rites de transe thérapeutique. La transe représente une catatonie instantanée, une totale perte de conscience induite par la pratique de rituels spécifiques. Cet état provoque une fusion avec son soi, une rupture de toute dissemblance que l'Homme entrevoit intérieurement. Cette mouvance annule le morcellement, l'aliénation comme l'aboutissement consubstantiel de l'intégration de l'humanité. La performance représente une fugace expérimentation qui définit l'unité, souvent associée à une image de réduction (phallique). Il serait plus judicieux de l'associer à l'accomplissement et la plénitude induite par une expérience qui erre entre le vide rédempteur et la cohésion bénéfique.

Cette œuvre en laine offre donc à la femme la possibilité de s'apaiser en renouant avec son for intérieur et en se libérant de ses démons. La transe est pour la tisseuse un moment d'auto guérison et d'auto régénération. Le symbolisme de la renaissance gravitant autour du rituel de transe dévoile un rapport implicite avec le sens matriciel du processus. La femme pratique ici par le biais du tissage une croyance amazighe évoquant une transmigration thérapeutique. Le tapis fait office de médiateur entre le monde terrestre et le monde sacré lié à son moi intérieur. Ainsi, le tapis est pour la tisseuse un outil nécessaire dans la quête du soi menant à la quête de l'autre divin. Car le divin ne peut se manifester qu'à travers le soi et la compréhension de son moi intérieur.

En vue d'effleurer l'aspect spirituel et magique de cette activité matérielle, il est nécessaire de juger l'œuvre dans sa qualité d'ensemble. Cette magie est associée à l'unité de l'espace/temps et à la place que détient l'être humain dans son univers naturel.

La pratique rituelle représente l'outil d'alliance de l'homme à son environnement cosmique. Cela permet d'identifier l'esprit de la créatrice. Ce dernier considère la dimension espace-temps sous une unité absolue.

Le raisonnement est d'autant plus perceptible à travers l'acte de section des fils du tapis, symbolisant le passage entre les deux mondes par l'ouverture de portails inter-universels. En effet, cet instant magique représente un moment fusionnel de la dimension spatio-temporelle, permettant le passage vers une dimension parallèle.

« La dimension magique de leur vie concrète, vécue et rituelle se manifeste dans le quotidien, tout au long de leur existence. Elle est à définir comme une spiritualité concernant l'unité de la vie des humains dans le macrocosme » (MAKILAM., 1999, p. 23).

Cette conception spirituelle de la vie démontre l'importance et la primauté du rituel de réalisation par rapport au produit lui-même. Le moyen est aussi important que la fin.

La matérialité issue des pratiques rituelles donne lieu à une production d'objets permettant une transcendance vers un immatériel et satisfaisant les besoins spirituels de l'âme.

Cette élévation s'effectue par le biais de plusieurs facteurs ; le rythme en est un exemple. La mouvance perçue dans l'articulation des gestes et la rythmique représentent un caractère fondateur de l'œuvre. Mauss et Leroi-Gourhan ont démontré la place que possède le rythme dans les réalisations artistiques humaines. En effet, « l'art n'est ni contemplation ni finalité sans fin ni ravissement, mais se fonde sur la perception de la création de valeur et de rythme qui reposent sur les caractéristiques psychologiques de notre organisme » (MOLINO, 2009, p. 143).

L'activité répétitive et mécanique maîtrisée se transforme, via le rythme en activité organique. Alors, il procure à la femme du bonheur (GRAF DÜRCKHEIM, 1971, p. 51).

La joie insufflée par le rythme correspond au stade le plus primitif de l'élévation de l'être. Un cheminement de développement spirituel s'effectue lors de la transformation organique des procédés mécaniques.

La maîtrise parfaite du geste technique repousse l'attention de l'artiste-artisane qui se libère de toutes les tensions. Cet aboutissement à la perfection technique permet l'épanouissement corporel et spirituel de l'Homme. Cela dévoile la qualité lumineuse de l'être. La femme se sent spirituellement élevée et son activité acquiert une valeur intérieure.

Ainsi, « nous sommes en présence d'un continuum esprit-matière. Toute opération technique est aussi opération sur le plan des symboles unis à une œuvre magique si l'on veut »(SERVIER, 1993, pp. 46-47).

Ce procédé permet également de développer des attitudes préservant la liberté intérieure de la femme. Elle se dévoile à travers la préoccupation de sa fertilité. Ce fait épicentre de la femme se manifeste par les signes qu'elle applique au tapis. Ainsi, la dimension sémantique est également visible grâce à ces symboles. Ils insufflent à chaque tapis un sens. Il est vrai que ces signes ont permis non seulement de prouver l'existence de la femme, mais aussi de témoigner de sa culture. Grâce à ces signes :

> « L'objet procure en lui-même une sorte d'élévation comme l'attestent les transports de l'imaginaire et les interrogations existentielles suscités par sa présence, il se voit encore reconnaître la faculté de pousser son détenteur à l'action par l'énergie qu'il lui communique. Bref, l'objet fait à la fois rêver, réfléchir et agir » (DERLON Brigitte et JEUDY-BALLINI Monique , 2008, p. 87).

C'est ainsi que la culture se manifeste par le corps. Une esthétique et une éthique s'exposent à travers le corps puis le transcendent pour donner corps à l'œuvre. Tout au long du tissage, la femme fait littéralement corps avec son métier qu'elle manie jour après jour. Cette fusion permet à la tisseuse d'atteindre l'éveil spirituel. En effet, l'activité du tissage n'est plus considérée comme une activité professionnelle répondant à des besoins matériels, mais elle se transforme en une activité spirituelle ; une prière pour laquelle se donne la femme dans l'attention d'une élévation de l'être et d'un accès à un monde parallèle. Il existe comme une forme de tradition du pur, du tissage pur, qui est associé à un souhait d'assainissement.

La vie pratique et rituelle dévoile une dimension invisible et unitaire du monde magique qui nous entoure dans son ensemble visible. Le tapis devient un médiateur spirituel, une passerelle vers un monde transcendantal, une manifestation matérielle d'une dimension immatérielle.

C'est pour cela que le nœud appliqué au tapis est considéré comme un purificateur de l'âme. Le rôle qu'il exerce est tout d'abord explicité par la fonction du nœud. Pour la femme l'acte de nouer lui permet de nouer son mal, ses pêchés, ses soucis et les transférer au tapis. Lors de cet acte créateur, la femme de Chenini évoque essentiellement le sujet du mariage, de l'enfantement et de la procréation qui représentent les préoccupations essentielles de sa vie. Plus la tisseuse noue, plus son âme se libère de ses maux, se purifie et parallèlement la teinte du tapis s'éclaircit.

Le tapis débute par des teintes sombres et s'éclaire graduellement. Il passe de l'ombre à la lumière à l'instar de l'âme de la tisseuse qui se purifie.

À travers ses nœuds la femme transfère son mal-être, ses pêchés et ses soucis, ce qui lui permet la purification de son âme comme elle le ferait dans sa prière.

Cette pratique remonte à une ancienne tradition libyque consistant à nouer des branches de *targos*, une plante aux vertus magiques. Cela permettait de se défaire de ses maux corporels et spirituels.

« Il s'agit d'un phénomène physique, mais transcorporel qui a une fin psychique et permet à l'individu de dépasser ses limites pour entrer en contact avec un autre monde » (VANDENBROECK, 2000, p. 89).L'investissement du corps de la tisseuse dans l'élaboration de son ouvrage représente un outil pour la guérison de l'âme. Cette hypothèse considérant le tissage comme une forme de prière et une forme de thérapie se justifie par bien des aspects. Comme lors du recueil spirituel musulman, la tisseuse se donne à son œuvre pieds nus. Le tapis est déjà un objet omniprésent lors des rituels religieux. Il est visible lors de la prière musulmane, pendant laquelle il représente un objet médiateur indispensable à la prière qui s'effectue pieds nus tout comme le tissage. En effet, « Dans tout le Maghreb, le tissage était empreint d'une aura sacrée et accompagnait de rites … Les tisseuses travaillent pieds nus, comme pour la prière » (Ibid. 94). La tisseuse exprime ses croyances à travers des cultes familiaux, et ce par le biais d'une pratique définit de « sacré traditionnel ». Elles confectionnent des tapis selon un rituel de gestes et de pratiques ancestrales, transmises à travers les générations.

> Sachant que« l'ensemble du territoire de l'Afrique du Nord et du Sahara témoignent d'un fort sentiment religieux qui, de toute proportion gardée, persiste aujourd'hui chez les personnes les moins touchées par la scolarisation, notamment les femmes des zones rurales. Pour ces dernières, la quasi-totalité des activités humaines est abordée avec une sorte de précaution mystique accompagnée de formules augurales invoquant Dieu, son prophète, un saint, un ancêtre ayant marqué le territoire par ses miracles, une force spirituelle dont l'origine s'est perdue dans les limbes d'une époque très éloignée »(GAY-PERRET Gérard & COLARDELLE Michel & CHAKER Salem & JACOTIN Mireille, 2008, p. 67).

Cette forme de pratique religieuse peut être assimilée à la tapisserie. La permutation, la modélisation, le masquage, l'alternance ressuscitent la magie derrière le sacré qui lui délègue son pouvoir. Par ces mouvements répétitifs, l'artisane amazighe tisse un lien avec un monde parallèle et élève son âme vers une dimension suprasensible.

Dans ce cas, il est considérable que « Les manifestations du sacré sont présentes dans la littérature orale des contes, les cultes rendus à de vieux sanctuaires, les rapports à la mort et aux ancêtres, le décor de l'artisanat » (Ibid. p67).

Mais « Existe-t-il "quelque chose" à travers le mouvement simple et répété de notre travail quotidien, pouvant contenir, sinon sens religieux, du moins une signification élévatrice ? »(GRAF DÜRCKHEIM, 1971, p. 49).

Certains mouvements répétitifs reposent sur le développement de capacités particulières, mises tous les jours en pratique. Notre art, notre métier manuel, notre profession, un travail mécanique représentent une technique d'élévation spirituelle.

> « Lorsque l'on a parfaitement maîtrisé une technique à tel point que les gestes n'exigent plus réellement d'attention, l'homme, alors libéré, et de toute tension, et de lui-même, non seulement s'épanouit dans son corps et dans son âme, mais au travers de cela " cela" découvre la chance de sentir la qualité lumineuse de son être. Il se sent spirituellement élevé. Son activité acquiert une nouvelle valeur intérieure du fait que son côté mécanique lassant a été vaincu »(Ibid. 51).

Ce fait d'élévation spirituel à travers le travail et le geste répétitif est d'autant plus visible dans l'élaboration de la tapisserie amazighe. C'est au moment où elle acquiert un savoir-faire millénaire qu'elle le transforme en un rituel religieux lui permettant ainsi le contact spirituel. « En effet ce corps qu'on appelle corps, loin d'être simple objet d'action ou de contemplation, se voit co-impliqué dans l'action de la contemplation elle-même, comme détermination de ce qui agit ou contemple »(MAZANO, 2007, p. 245). Or le corps des tisserandes amazighes retranscrit à travers son action répétitive, des sentiments enfouis dans le subconscient et se transforme en un rituel de vénération. Il aboutit enfin à la contemplation d'un monde suprasensible, un monde invisible. Par sa création imagée matérielle, l'artisane joue le rôle d'une médiatrice intra-monde.

> Dans son cas, « Le symbolisme d'une image est une valeur inexprimée, un trait d'union entre la réalité identifiable et le domaine invisible et mystique de la religion, de la philosophie et de la magie. Il s'étend donc de l'intellect, conscient, au domaine du subconscient. On peut donc dire que l'artiste ou l'artisan est un médiateur entre deux mondes, visible et invisible »(FRUTIGER Adrian, 2004, p. 205).

Cet acte alors reconnu comme redondant paraît tel un moyen d'évoquer les sujets originels de la nature tels que l'enfantement, la vie et la mort, ce qui lui sert ainsi à insuffler la vie dans son ouvrage et à élever son âme.

> « L’Orient a, depuis longtemps accédé à cette connaissance, et en a fait son profit, amenant dans le champ de la conscience intérieure, non seulement la technique des mouvements originels (respiration, marche, langages), mais aussi ceux des arts (écriture, peinture, chant, danse, poterie, etc.) … Ces techniques ne sont pas exercées au regard de la perfection de la performance, mais au regard de ses conditions humaines les plus profondes. C’est pourquoi elles sont considérées comme des “exercices“ spirituels. Il en résulte que l’homme oriental à une tout autre vision des activités mécaniques, aussi bien dans le cadre de son travail que dans la vie en général »(GRAF DÜRCKHEIM, 1971, p. 51).

C’est ainsi qu’« en vieillissant, la femme devient une magicienne, car elle tisse autant la laine que sa vie de groupe familiale de sa descendance». Grand-mère dans l’étape la plus mature de sa vie, la femme est tisseuse de liens avec ses descendantes. Elle reproduit ses rapports familiaux et intimes en les tissant sur son œuvre.

> « Y a-t-il un lien entre tisser et aimer ? Selon Barbara Walker, la figure mythologique de Pénélope est symbolisée par, la toile d’araignée qui tire constamment tous les fils au centre. Elle est le symbole du principe unificateur qui réunit les membres du groupe pour assurer leur protection » (MERNISSI, 2004).

Il est clair que les tisseuses exploitent leurs pratiques quotidiennes artistiques et esthétiques, à savoir le tissage dans l’établissement d’un réseau social à l’occasion des noces ou des paroxysmes sociaux. Dans cette société, les activités féminines sont nécessaires, car elles établissent les fondements du tissu social.

> En effet, « c’était la femme âgée (*tamghart*), la grand-mère, qui, telle la dépositaire d’un trésor, transmettait cette culture aux jeunes générations : à travers des contes et des récits, des techniques (tissage, poterie, cuisine, tatouage…), à travers la magie , la médecine et l’obstétrique. Mais il serait inexact de réduire cette culture à l’énumération qui précède. Elle n‘était pas simplement une question d’informations narratives ou techniques. Sa formidable capacité de survie- sur une durée de plusieurs millénaires-résidait dans son caractère signifiant et unifiant. Unifiant, mais pas au sens d’un système savant qui prétend à la connaissance et à la parole universelle, comme les métaphysiques et les philosophies masculines qui abordent le monde à partir d’élucubrations abstraites » (VANDENBROECK, 2000, p. 85).

Unifiant plutôt dans le sens d’un besoin féminin universel traduit à travers un langage artistique abstrait. La femme âgée tente de laisser des marques de son passage sur terre par le tissage et la transmission de ce savoir-faire. Elle devient d’une certaine manière éternelle et immortelle par la mémoire de sa progéniture.

Les œuvres réalisées par la vieille femme émanent d’un pouvoir cosmique. Ce dernier est dû à l’analogie qu’elle pose entre le fil de la vie de ses enfants et le fil de laine qui représente tout autant la vie. Elle considère son tapis comme un enfant à part entière, éternel qui lui permet de tisser le lien avec tous ses ancêtres.

« Le rituel de toutes les activités traditionnelles, qui ont été explicitées séparément, montre que leurs cycles respectifs se confondent en unité avec les quatre étapes successives de la vie d'une femme féconde » (MAKILAM., 1999, p. 183).

Cette tisseuse ne distingue pas son activité maternelle et féminine à ses créations. Elle répète les mêmes rituels de gestes dans la pratique maternelle ainsi que dans ses activités matérielles. C'est cet aspect de fusion globale de sa vie qui insuffle la magie aux pratiques rituelles et à ses créations.

> Alors, « la méthode cyclique explique et traduit le sens véritable de la pratique rituelle, appliquée aux divers aspects de la vie traditionnelle. Grâce aux rites qui la fragmentent, la forme cyclique transmet le principe éternel de la vie- à partir de la mort. Les réalisations matérielles qui assurent la survie des humains s'accordent avec les principes de la création de l'univers. De plus, elles se réalisent selon le modèle de la reproduction des humains. En accordant à leur travail la même source de vie que celle qui est à leur origine, les femmes deviennent elles-mêmes les créatrices de leur existence. C'est la femme qui prolonge le cycle de la vie ancestrale de la famille villageoise par ses enfants, dans la pratique rituelle et quotidienne de la culture de la Terre et du Verbe.
> Sa vie est magique, car elle s'accorde en unité avec l'esprit qui guide ses travaux auprès des règnes de la nature et donc avec l'esprit de la création, à l'origine de la planète » (Ibid. 25).

Ce travail nous dévoile une double alliance cyclique. En effet, la femme amazighe applique ses rituels selon leur cycle de maturation et d'évolution fœtale, mais aussi selon le cycle cosmique des saisons. Cette conception rituelle permet de cerner sa valeur spirituelle. La fin d'un cycle de vie prépare la naissance du suivant. Les différentes phases sont liées les unes aux autres et l'étape finale de l'un correspond à la source de départ de l'autre.

> « À partir de la nature vivante, la description des activités traditionnelles du tissage montre que le rituel des étapes de leur transformation se réalise selon « une forme de reconnaissance globale », d'après le cycle de l'évolution de la femme. La pratique rituelle consiste à réunir tous les cycles d'après le cycle des saisons, en les harmonisant avec ceux des différentes formes de la vie naturelle, visible dans la terre, sa végétation et la vie animale. Ils présentent la même unité horizontale »(Ibid. 190).

Aussitôt l'ouvrage terminé, les tisserandes exercent un rituel coutumier. Occasionnellement,

> « Lorsque la femme vient de finir une pièce tissée et qu'elle a coupé les derniers fils retenant l'ouvrage. Elle appelle alors la petite fille pour qu'elle vienne enjamber l'ensouple inférieure du métier à tisser, le plus souvent, avec le pied droit en avant. Elle lui fait ensuite ingérer un raisin sec ou une date et lui fait prononcer une formule magique, impliquant son impénétrabilité et l'impuissance sexuelle de tout homme désireux de l'approcher :« Je suis un mur, et le fils d'autrui est un fil » « *Ana h'it , weldennaskhit* »
> L'intégralité de l'opération sera renouvelée sept fois avant que l'on considère que la petite fille est « fermée »jusqu'au mariage » (BEN DRIDI, 2018) pour défaire le maléfice.

Les femmes convoquent une nouvelle fois la jeune fille celée avant son mariage et lui demandent de se tenir nue au-dessus d'un outil à tisser défait et de ses accessoires tout en marmonnant des incantations. C'est ainsi que présentée au-dessus du métier à tisser nue comme un nouveau-né, la jeune fille retrouve sa fertilité. A noter que seule celle qui a tissé le tapis et celé la virginité de la fille peut défaire le sort.

L'usage du métier à tisser pour le *tasfih* dévoile la valeur symbolique de ce dernier. La technique du tissage implique avant tout un geste où les fils se nouent. Il est également perçu telle « une source de forces magiques » en relation directe avec la « magie des nœuds » fréquemment utilisés dans la sphère des relations amoureuses (BASSET, 1922 , p. 152).

Les vertus ésotériques accordées au métier à tisser peuvent autant être bénéfiques que malfaisantes. Cet aspect dualiste a clairement été illustré par Pierre Bourdieu :

> « Le caractère dangereux du métier à tisser […] se trouve renforcé par les propriétés attachées à certaine de ses parties, comme le fil de la lisse, objet ambivalent, qui, évoquant la coupure et le nœud, est employé dans des rites de la magie maléfique aussi bien qu'à des fins prophylactiques » (BOURDIEU, Le sens pratique, 1980, p. 433).

Ce rituel associé au tissage témoigne d'autant plus du lien tissé entre la poïétique du tissage et le concept de création et de devenir (VANDENBROECK, 2000, p. 237). La préoccupation de la tisseuse régit ainsi toute la thématique créatrice du tissage.

Un thème qui est directement lié avec la création, la procréation, la natalité, la fertilité et la sexualité. En effet, « la sexualité elle-même était la manifestation tangible et humaine de la force créatrice et de la nature et éventuellement de l'univers » (Ibid. 122).

Les tisseuses mettent au monde un enfant de laine. Elles lui confectionnent des franges en assemblant un ensemble de fils de chaîne et enroulant autour d'eux un autre fil de chaîne. Elles forment ainsi des nœuds (*noué/ ikhsen)* et obtiennent des pompons situés à la lisière inférieure et supérieure de leur œuvre de laine.

Elles commencent à enrouler le fil de trame et le nouent comme l'on noue le cordon ombilical. Ce geste évoque une rupture entre le tapis enfant et le métier mère. En plus de leur fonction technique, le nœud est symboliquement considéré tel le moyen qui retient la mère à son enfant. Il est la cellule émergente de cette fusion. Tout comme le cordon ombilical, il sert à rattacher la progéniture tissée à sa mère.

> « Depuis l'Antiquité, cette manière d'attacher ou de lier deux choses ensemble a souvent fait l'objet de commentaires techniques. Points et nœuds constituent en tout cas l'alphabet des artistes-artisans qui par ce moyen, écrivent de leurs doigts les multiples symboles ornant les tapis» (BEN MANSOUR, 1999, p. 109).

Ce geste donne ainsi lieu à des franges. Ces derniers analogues à la pilosité humaine sont considérés comme un élément protecteur.

Le langage corporel donne vie à une esthétique à travers ses cinq sens. Ce code corporel est appréhendé d'une manière synesthésique. Il est évident que l'esthétique de l'art amazigh suit un cours analogue aux modes d'expression physique, cinétique et musicale, ainsi qu'aux processus psychiques. La voie sensorielle et intuitive crée une stylistique particulière caractéristique à la société amazighe. Cette poïétique gestuelle gravitant autour de la thématique la création implique les concepts de procréation, de la natalité, de fécondité et de fertilité. La question qui se pose maintenant est la suivante : Est-ce que cette approche se révèle esthétiquement ?

3. Stylistique et significations sociales des tapis traditionnels amazighs de Chenini

Les proto-Méditerranéens ou proto-amazighs, cités plus haut dans la définition que nous avons donnée des Amazighs, se distinguent par un développement artistique :

> « Gravure sur pierre et surtout sur coquille d'œuf d'autruche. Les capsiens, comme leurs descendants ont une propension marquée pour les décors géométriques, il est fréquent de retrouver dans les tatouages des femmes Amazighs ou dans le décor de leurs poteries les mêmes motifs géométriques qui ornaient déjà les coquilles, d'œuf d'autruche capsienne » (CAMPS, Encyclopédie de la méditerranée n°4 : les berbères, des rives de la méditerranée aux âges du Sahara , 2010, p. 14) .

Ces mêmes formes réappliquées par les femmes sur leurs confections artisanales seront qualifiées de signes amazighs. En effet, une forme de parenté aux symboles archaïques est remarquable au sein de ce peuple.

La population amazighe connue pour son caractère sédentaire est considérée telle une communauté agricole. Cette population est réputée depuis l'Antiquité pour l'amélioration des laines de ses troupeaux. Ibn Khaldun aborde dans, Ibar, cette caractéristique :

> « Ils tirent leur richesse de l'élevage des moutons et des bœufs, et ne pratiquent l'élevage des chevaux que pour leurs propres besoins et pour la simple reproduction de l'espèce. (...) Leurs vêtements et la plupart de leurs biens mobiliers sont en laine. Ils s'enveloppent d'un habit ample dont ils rejettent un des bouts sur l'épaule gauche, et mettent par-dessus cet habit des burnous noirs... » (GAY-PERRET Gérard & COLARDELLE Michel & CHAKER Salem & JACOTIN Mireille, 2008, p. 111).

Le traitement de la laine est une besogne féminine. Elle est utilisée dans la confection de vêtements autant masculins que féminins, ainsi que dans les produits à usage domestique, tels que coussins, tapis, tentures et couvertures. La laine, matière naturellement unique, lie le tissage à l'élevage des moutons et à la vie sédentaire. Tous ces produits sont conçus afin d'offrir aux tribus amazighes le confort nécessaire à leur habitat.

Les tapis retrouvés sont tissés à base de laine ou de velours en substitutions de matière utilisée dans les productions traditionnelles amazighes.

> Il existe « non seulement des pièces destinées au décor intérieur (hanbel), mais aussi des couvertures, des sacs ou des tapis de selle, ainsi que des éléments de costume comme des ceintures (rayées ou teintes dans le Rif) ou des haik ou handira, ces grandes pièces dont les femmes se drapent, par-dessus leurs vêtements plus légers » (GAY-PERRET Gérard & COLARDELLE Michel & CHAKER Salem & JACOTIN Mireille, 2008, p. 114).

Le tapis est donc un objet de laine associé à l'aménagement de la maison. Sa genèse remonte au néolithique. « Les sites archéologiques de la civilisation anatolienne du néolithique. CatalHüyük et Hacilar, abritent des vestiges datés de 7000 et 5500 avant notre ère. Certains Klims anatoliens qui ont été conservés remontent au XIII-XIVe siècle » (JÜRG, 1993, pp. 80-82). Le Klim est un tissage ras présentant généralement des bandes transversales colorées. Il est associé aux amazighs comme à bien d'autre sociétés. Dès lors qu'il comporte des ornements, il est nommé *margoum.* Il fait approximativement une dimension d'un mètre sur deux, possède une finesse de soixante fils de chaîne et de cent quarante duites par décimètre et est fabriqué à base de laine filée à la main.

Il représente pour les tisserandes un signe de richesse et de prospérité et témoigne de l'appartenance sociale de sa propriétaire. Le tapis est considéré tel un objet empirique, une entité sacrée et une œuvre d'art, mais il reste un objet du quotidien. Son caractère sacré est dû à la charge religieuse qu'il renferme comme à son usage dans la religion musulmane.

Le tapis est également identifié à une œuvre d'art parce qu'il affiche de manière ostentatoire l'art de la société dans laquelle il voit le jour. Une esthétique fondée sur l'expression d'un décor vernaculaire, composée de motifs immuables qui trouvent racine dans des traditions amazighs.

La tapisserie représente, ainsi, un art caractérisé par la continuité des procédés de fabrication, des motifs symboliques et d'esthétisme garantis par la transmission féminine. La matriarche initie les jeunes générations en les mettant en garde des interdits familiaux. Elle leur transmet les signes qu'il est convenable à retranscrire sur leurs ouvrages.

Les artisanes Amazighes jouent un rôle majeur dans la conservation de la culture et du dialecte oral de leur peuple. Grâce à elles, ce langage a été matérialisé à travers une application sur les tapis, poterie et tatouage. Cela a ainsi permis sa transmission aux générations suivantes et sa préservation face à l'arabisation des pays du Maghreb.

Cet acte créatif n'était pas réfléchi entant qu'opposition au gouvernement mis en place, ni tel un moyen de revendication culturel. Il représente, plutôt, un moyen d'expression et une médiation, un outil de transcendance vers un monde spirituel.

> « L’objet devient clairement un ailleurs temporel et mental. Il devient ce par quoi l’esprit s’échappe, mais aussi, et indissociablement, cela même qui lui échappe. Il se confronte à ce qui transcende l’expérience ordinaire, donnant à sentir ou à pressentir l’existence de réalités supérieures et se fait porte ouverte sur le mystère, stimule l’imaginaire » (DERLON Brigitte et JEUDY-BALLINI Monique , 2008, p. 59).

Entant que matière universelle, la laine forme l'être et l'âme du tapis. Cette matière conserve les empreintes du temps, des mains et du regard. Elle fige les souvenirs dans une éternité matérielle. Le fil de laine est ici assimilé au fil de la vie. Sa pénétration dans le métier à tisser est comparée au souffle. Il doit constamment pénétrer le métier à tisser, sous peine de mourir. Quant au cycle de conception du tapis, il est analogue au cycle de la vie. Lors de l’achèvement de leurs tapis, les femmes amazighes déclarent : « *il est mort* ». Elles versent de l'eau et du sel tout en invoquant des prières, puis elles coupent la trame. Le métier est identifié au champ mortel : il est solennisé dans une atmosphère de naissance et d'exultation mélangées attirant sur lui la grâce divine. Ce propos affirme la personnification exercée sur le tapis.

À l’instar de la singularité poïétique précédemment évoquée, le tissage amazigh comporte de nombreuses particularités dans ses éléments prépondérants fondant ainsi une stylistique particulière qui sera développée tout au long de cette partie.

3.1. Les tapis amazighs de Chenini et leurs aspects formels

3.1.a : Analyse N°1

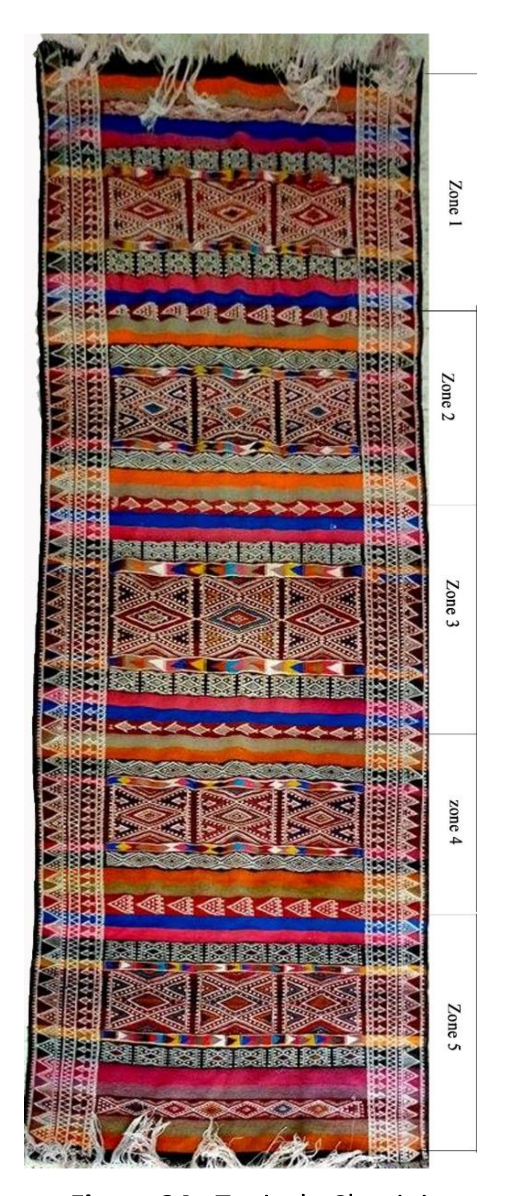


Figure 34 : Tapis de Chenini

[Source : RHOUMA, N.2018]

Cet exercice se présente sous la forme d'une analyse esthétique de cinq tapis de Chenini.

Le Klim présenté dans cet exemple est un Klim nourri. Il est très proche du Klimtrabelsi.

> « Tissé par les tribus Beni Zid et Nefzaoua dont les terroirs se trouvent dans le sud, il rayonne sur une vaste région allant de Matmata et son village troglodyte à Tataouine et ses ksour perchés à flanc de montagne. Existant aussi bien dans la variante Klim que rnergoum, le nourri se caractérise par de larges bandes verticales reliées par des rayures verticales multicolores » (BEN MANSOUR, 1999, p. 67).

Le tapis de la figure 34 a été conçu à Chenini. Il représente l'héritage d'une tisseuse du village qu'elle a reçu de sa grand-mère. Il a plus de cent ans d'âge.Cette œuvre de laine mesure deux mètres vingt de longueur sur soixante centimètres de largeur. Il est décoré de nombreuses couleurs obtenues de manière naturelle. Nous voyons du bleu, de l'orange, du beige, du rouge, du jaune, du rose et violet. Les sept couleurs de l'arc-en-ciel sont associées aux croyances Gnaoua selon lesquelles *« l'âme va de la vie à la mort pour revenir à la vie (la résurrection) en passant par les sept couleurs de l'univers* »[56]. Le tapis est ainsi un métalangage qui revêt les couleurs se succédant selon la règle absolue de la cosmogonie. Toutes ces teintes font référence à la fusion des souffles vitaux. Les nuances chromatiques possèdent un symbolique associé à un esprit nommé *mlouk* ou *djin* et sont issues des trois couleurs fondamentales : le blanc, le rouge et le noir.

Chez les Amazighs, la couleur est associée à la croyance soufie, Gnaoui.

> Elle représente « un symbole religieux, chargé de sens et de puissance. Les différentes couleurs sont autant de moyens d'accéder à la connaissance de l'autre et d'agir sur lui. Elles s'investissent d'une valeur magique : le blanc est associé aux *es*prits *Chorfa*, qui désigne l'honneur ou la virginité. Elle est également la couleur des morts. Sa signification rituelle va plus loin encore : couleur des morts. Il sert à éloigner la mort. On lui attribue une puissance curative immense. Souvent, dans les rites d'initiation, le blanc est la couleur de la première phase, celle de la lutte contre la mort... » (CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain, 1982, p. 296).

Le blanc représente également la stérilité. Cela est visible par le fait qu'ils recouvrent leurs morts redevenus stériles d'une couverture de laine blanche. Les jeunes filles amazighes portent également un habit traditionnel blanc. C'est lors de la cérémonie du mariage que leurs vêtements sont teints en rouge et noir. Ainsi ce changement de couleur dévoile une transformation du statut de la jeune fille devenue femme. Il est clair que le rouge et le noir symbolisent la fertilité.

[56] Made in Essaouira, « Bariolées, blanches, bleues ou vertes : les couleurs des Gnaoua », https://essaouira.madeinmedina.com/fr/article-bariolees-blanches-bleues-ou-vertes-les-couleurs-des-gnaoua-4818.html. Consulter le 25 / 05/ 2018.

Quant au violet, il représente tout comme le noir les génies « *djin* »[57]de la forêt ténébreuse, ou du fœtus dans le ventre de sa mère.

> D'où « le "noir" est la couleur de la terre et de la fécondité, sont noirs ou doivent l'être ceux qui en connaissent les secrets, car le paysan qui peut mettre en œuvre la fécondité de la terre participe au secret de la création… Dans la tradition nord-africaine, les esclaves travaillent la terre et connaissent les secrets de la fécondité et de la procréation. La sexualité est leur domaine, ce qui se traduit symboliquement sur les vêtements et leurs attributs (cauris, crécelles…) » (VANDENBROECK, 2000, p. 148).

La couleur ocre jaune, beige représente une « couleur neutre, intermédiaire, celle qui sert à garnir les fonds, car elle est couleur de terre et couleur de feuilles mortes... » (VANDENBROECK, 2000, p. 148)

Le bleu clair correspond pour les Amazighs à la couleur des esprits « *moussaouiyn* » dont l'appellation découle du nom du prophète Moïse (M*oussa* en arabe) ; associés à la mer, au ciel. Le bleu foncé évoque les esprits célestes.

Le jaune est associé à la représentation féminine *Lala Mira* qui aurait été une femme Amazighe. Cette dernière correspond à l'un des esprits sollicités lors du rite de la derdeba[58], représentation symbolique des premiers mariages, évoquant la création du monde. C'est un esprit féminin, une *Jinnia*, incarnant la coquetterie, la douceur, le soleil levant et la résurrection.

La couleur orange dérivé du jaune désigne le tonus, la vitalité, la force (PFOUMA, 2000).

La composition de ce tissage est régie par une alternance de bandes unies et de bande colorées. Les bandes noir, orange, taupe, bornent les deux extrémités supérieure et inférieure de l'ouvrage. Ensuite une bande rouge carmin ornée de symboles apparaît. Pour plus tard redécouvrir des bandes unies bleues et roses. Toute la stylistique du tapis repose sur une juxtaposition de bandes colorées de différentes teintes, purement chromatique ou décorée par des symboles représentés en blanc. Toutes ces dernières possèdent la même longueur, mais divergent au niveau de la largeur.

[57]Les génies « *djin* » représentent des personnifications d'énergies.

[58] La derdeba est un voyage initiatique pendant lequel les adeptes ou initiés appartenant à la confrérie apprennent à naître, à vivre , à mourir et à ressusciter.

Les bandes colorées sont ornées de signes ayant l'air de se reproduire par symétrie axiale verticale et horizontale. Celles-ci d'une finesse arachnéenne s'alternent avec deux autres masses de bandes unies formant le fond blanc, bleu ou grenade et composant ainsi la densité du dessin par l'usage du vide. L'association de ces dernières répartit le tapis en cinq zones distinctes.

Le tapis donne l'impression d'être soumis au principe de symétrie. Mais ce n'est qu'une illusion, car cette symétrie est inexacte.



Figure 35 : Zoom et détail d'un tapis de Chenini

[Source : RHOUMA, N.2018]

Chaque œuvre comporte des particularités et des détails qui déstructurent la symétrie. Pour notre tapis, les tisseuses ont intégré un symbole nommé *dégaga*, qu'elles ne reproduisent nulle part ailleurs. Le mot *dégaga* tire sa racine de *da-ga* qui signifie trace. Les femmes marquent alors volontairement une trace créant une imperfection, afin de défaire la symétrie. Cette pseudo-symétrie est à l'image du corps humain qui paraît de prime abord régulier, mais qui ne l'est pas si l'on y regarde de plus prés.

L'analyse de l'attitude empreinte par les tisserandes nous laisse envisager qu'elles considèrent le corps du tapis comme un corps humain. Parmi les situations insolites que nous pouvons citer : il y a le soir ou l'une des tisseuses Meriam Mhazras a laissé une veilleuse allumée près du métier à tisser alors qu'elle quittait la pièce et s'apprêtait à aller dormir. Ce geste nous rappela celui d'une mère laissant la lumière pour son enfant.

Le statut que confèrent les femmes aux tissages et aux tapis, évolue peu à peu suite aux mutations sociales.

3.1.b : Analyse N°2



Figure 36 : Tapis de Chenini

[Source : RHOUMA, N.2018.]

Le second tapis présenté appartient à la tisseuse Khadija Benyeder. Elle l'a hérité de sa grand-mère et l'a offert à son tour à sa fille. Cette œuvre tissée de laine a cent vingt ans d'âge. Cette œuvre est d'un mètre quatre-vingt de longueur sur quatre-vingts centimètres de largeur. Elle est entièrement conçue à base de laine de mouton filée, cardée et préalablement colorée. Cette matière périssable lui confère une texture rêche.

Le textile affiche une large palette de couleurs et de valeur. Le blanc occupe la totalité de la surface. Le noir et le gris délimitent des zones précises. Ils forment des bandes de longueurs et largeurs différentes.

Les couleurs détectées dans cet ouvrage sont l'orange, le vert, le rose, le beige et le rouge.
Toutes ces teintes véhiculent une symbolique particulière qui fût pour la majorité d'entre elles précédemment évoquée (figure 36 : Tapis de Chenini). Seuls le vert, le rose et le gris n'ont pas été symboliquement définis.
Pour les Amazighs, la couleur verte renvoie à la montagne et à la nature. Ainsi, elle évoque les concepts de fécondité, de fertilité et de création (PFOUMA, 2000).
Le rose quant à lui renvoie vers la même symbolique que le rouge ou le vert. Il témoigne de la fertilité.
Le gris est une valeur intermédiaire entre le blanc symbole de stérilité et son antagoniste le noir signe de fertilité. Cela fait de cette couleur un médium neutre.
La symbolique de ces couleurs converge vers le sens caché de ses signes qui seront ultérieurement interprétés.
Une répétition des bandes chromatiques est visible sur le tapis. Elle compose trois zones distinctes. Cette tendance de répartir la composition du tapis en cinq ou trois bandes différentes est à l'image du corps humain. En effet, le corps se divise en trois parties, soit la tête, le tronc et les membres inférieurs. Il peut également se scinder en cinq éléments, soit la tête, le thorax, l'abdomen, le bassin, les jambes et les pieds. Le tout est disposé selon un principe de symétrie vertical.
Il est évident que la tisseuse compose le corps du tapis à l'image du corps humain, ce qui confirme l'hypothèse selon laquelle la tisserande considérerait le tapis comme étant un enfant.

3.1.c : Analyse N°3

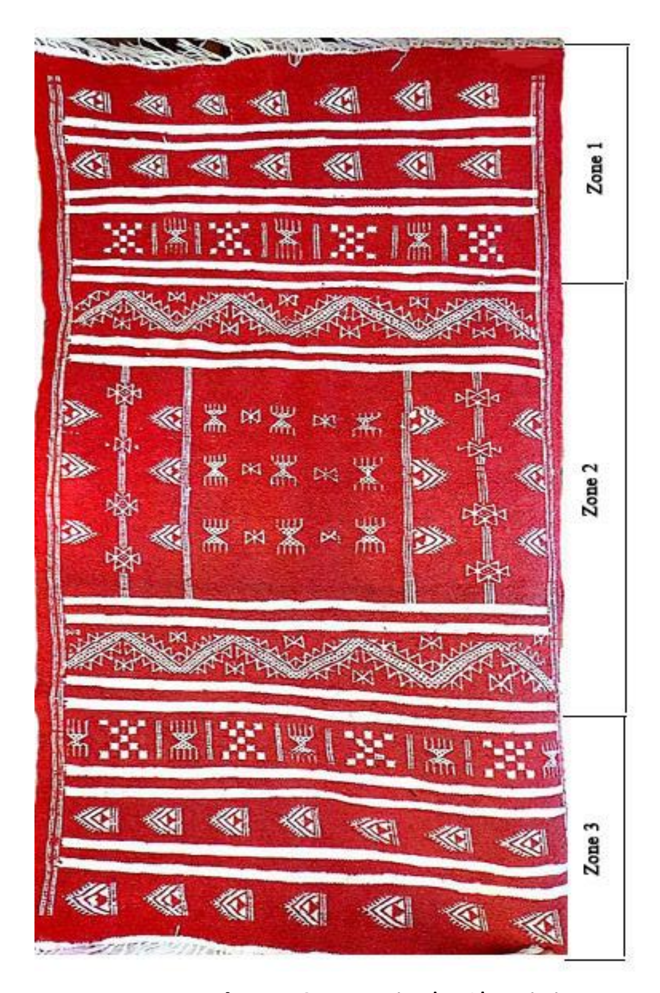


Figure 37 : Tapis de Chenini

[Source : RHOUMA, N.2018.]

Le troisième exemple est un tapis de laine conçu par la tisseuse Neziha de Chenini. Il a une dimension d'un mètre quatre-vingt de longueur sur quatre-vingts centimètres de largeur. Il est exclusivement fabriqué à base de laine de mouton. Cette matière procure au tapis une texture rêche et une forte odeur. La laine blanche utilisée pour sa confection n'est pas teintée alors que le rouge a été coloré par la garance. « Le rouge est couleur de sang, couleur de la vie... Jeune maman, Jeunes Initiés, hommes mûrs dans les rites saisonniers, tous sont parés de rouge » (Ibid).

Cette couleur évoque ainsi la fertilité, la fécondité et la natalité en référence à la vie. Elle est plus foncée à la base de l'ouvrage et s'éclaircit graduellement en allant vers le haut. Ce passage du foncé vers le clair évoque « le processus de la formation d'une vie nouvelle dans l'utérus qui se déroule dans le sens noir-blanc, selon une articulation plus claire » (VANDENBROECK, 2000, p. 153).
Le foncé ou le noir évoque la fermentation, la putréfaction et la formation fœtale. C'est arrivé à la naissance qu'elle vire vers le clair ou le blanc symbole d'un passage d'une fin de vie prénatale vers la vie natale stérile.

Quant aux motifs appliqués au tapis, ils sont répartis de manière à former quatre bandes juxtaposées cernant trois zones.
Ainsi les bandes supérieures se reflètent au niveau inférieur. Le tout borne une large zone ornée de motifs géométriques. Il est clair que la composition du tapis est régie par une symétrie horizontale. La répartition des graphèmes les met en valeur et attise d'autant plus le souhait de les déchiffrer lors d'une prochaine étape.

3.1.d : Analyse N°4



Figure 38 : Tapis de Chenini

[Source : RHOUMA, N. 2018]

Le quatrième exemple que nous avons décidé de présenter est un tapis appartenant à la tisseuse Khadija Benyeder. Il mesure quatre-vingts centimètres de largeur sur deux mètres de longueur. Cet ouvrage est bichromatique. Il possède un fond rouge et est orné par des formes géométriques blanches. Le Klim présenté dans cet exemple est un Klim nourri. Il est très proche du Klimtrabelsi. Son nom est associé au nom de la famille d'origine ifriqyenne ancienne (BEN MANSOUR, 1999, p. 67).

Quant à la composition, elle est disposée sous forme de bandes décoratives transversales de différentes largeurs et n'est soumise à aucun principe de symétrie.

L'art du tissage amazigh s'inscrit dans un dualisme entre deux pôles, le pôle « ordonné » et le pôle « spontané ». Cette dualité est étroitement liée à la nature humaine et se matérialise dans le tapis. L'aspect ordonné se dévoile à travers la précision technique particulièrement soignée et la qualité de la laine utilisée.

Quant à la composition, elle se place à mi- lieu entre symétrie et asymétrie. Elle se réfère généralement à un axe central vertical ou horizontal, tout en contournant les normes de symétrie. Ce qui permet d'intégrer de la spontanéité à l'ouvrage.

La composition utilise un grand nombre de motifs géométriques, anguleux et abstraits s'accordant infiniment. De complexes combinaisons sont ainsi mises en place à partir de simples entités.

Le style spontané apparaît à travers des tissus visiblement grossiers, chaotiques et pleins d'anomalies. Ainsi, les tisseuses relèguent consciemment la régularité et la perfection au second plan afin de personnifier le tapis et de le rendre imparfait à l'image de l'Homme.

Cet usage volontaire de l'imperfection représente un signe indiquant le cheminement idéal de la créatrice. En effet, elle n'accordera pas autant d'importance à l'esthétique qu'au message que le tapis véhicule. Cette autobiographie exposée aux yeux de tous, comporte de nombreuses ruptures causées par des interruptions et divers aléas que les femmes ne cherchent pas à cacher. Le tissage ne suit généralement pas une composition ordonnée préétablie. Il se modélise au fil du temps et subit les conséquences d'obstacles spatio-temporels. Les aléas de la vie marquent et composent l'œuvre tissée comme elles forgent le caractère de l'Homme. L'irrégularité et le style spontané apparaissent de manière imprévisible pendant le processus de tissage. Pourtant, nous détectons les mêmes principes de composition et les mêmes éléments iconographiques dans tous les ouvrages issus de différentes créatrices. Dans ce cas, la structure et l'iconographie attestent de la reprise de certains principes de composition commune tout en intégrant des particularités associées à chaque tisseuse ou à chaque tribu.

3.1.e. : Analyse N°5



Figure 39:Tapis de Chenini

[Source : RHOUMA, N.2018]

Le cinquième exemple que nous traitons ici est un Klim de Chenini trouvé dans le centre de laine de la région. Il mesure quatre-vingts centimètres de largeur sur un mètre soixante de longueur. Il fut tissé par une tisserande autochtone inconnue.

L'ouvrage est directement lié à son environnement naturel et social. « La variété des tapis provient presque autant de la variété des sols que de celle des traditions tribales » (RAMIREZ,Francis et ROLOT, Christian, 1995, p. 92). La couleur de la fibre naturelle de la laine en est un exemple. Ainsi, les matériaux découlent de l'environnement dont les éléments interviennent dans la teinture de cet ouvrage bichromatique. Son fond rouge est orné par des motifs de couleur blanche. Une dégradation du fond rouge est perceptible. En effet, le rouge foncé de la base s'atténue petit à petit dans la direction du sommet du tapis. Cela est dû à l'effet du milieu sur le tapis. La teinte de la laine diffère d'une pelote à l'autre selon la quantité de garance et de laine utilisées. Néanmoins, l'usage de la laine plus sombre à la base et la plus claire au sommet semble être volontaire.

La tisseuse applique consciemment une dégradation chromatique afin que son tapis aux couleurs vivantes « évolue doucement avec le soleil et l'usage, vers des tons fondus » (Ibid. p94). Ce phénomène serait associé à la fonction du tapis. En effet, considéré tel un confident, un journal intime, les tisseuses confient leurs soucis à leur création. Il paraîtrait qu'au début du tissage, l'âme de la tisserande est pleine de frustration qu'elle atténue au fil du temps passé sur son ouvrage. La tonalité du tapis s'apaise au fur et à mesure à l'image de l'âme de sa créatrice.

Ce phénomène peut également indiquer le processus de formation de la vie dans l'utérus. Elle se manifeste dans une dégradation du foncé au clair. Cette analyse a été précédemment établie.

À l'image des interprétations antérieures concernant les autres *Klim*, la composition de ce tapis se répartit en trois zones et le tout est soumis à une symétrie axiale verticale. L'explication de cette forme de composition a été évoquée dans l'analyse de la figure 36

Il est évident que suite aux mutations, le tapis analysé dans cet exemple est soumis à la symétrie et au principe de normalisation imposé par les sociétés de consommation et la vision occidentale. Le tapis est happé par le cycle évolutionniste et se retrouve divisé entre, « d'une part, une philosophie téléologique de l'histoire, marquée par la croyance au destin ascendant par quelque facteur prédominant » (RIVIÈRE, 2016, p. 33). Il se positionne ainsi dans une dualité antagoniste entre une ambition progressiste et un souhait de préservation des croyances primaires. Le tapis amazigh rural conserve néanmoins des spécificités contextuelles sur lesquelles il convient d'insister pour entrevoir les décalages qui peuvent exister entre les interprétations symboliques que nous avons proposées dans ce chapitre et les conditions concrètes d'existence des tisserandes du sud tunisien.

3.2. La dimension sociale du tissage en contexte rural

Le tissage amazigh traditionnel est caractérisé par l'activité dans une communauté restreinte. Il est ainsi soumis à un cycle court de production et de réception. La créatrice qui est à la fois tisseuse, fileuse et responsable de la coloration, produit son œuvre dans et pour son propre besoin ou celui de ses proches. Ces derniers peuvent juger et apprécier l'ouvrage à sa juste valeur. En effet selon Lortat-Jacob : « La vérité et le « beau », qui n'est pas que la forme de la vérité, n'ont donc qu'une valeur strictement contextuelle et pragmatique : ils sont liés aux rapports d'alliance, aux relations affectives et à la pratique partagée du chant » (LORTAT-JACOB, 1998, p. 193).

Dans ces sociétés où les compétences ne sont pas stratifiées, le jugement esthétique ne diverge pas d'un individu à l'autre. Il tend à une homogénéité sur toute la communauté. Ainsi, le lien entre la créatrice, l'œuvre et le destinataire s'opère sans intermédiaire et sans distance.

D'où, il est permis de déclarer que le tapis représente le fruit d'une création familiale souhaitant acquérir une autonomie sociale. Les femmes se munissent de produits naturels afin de concrétiser une vie en autarcie, loin des tentations sociales. Elles créent une multitude de styles régionaux qui se répartit en figure locale, voire tribale. La fréquentation régulière de créations artisanales permet de reconnaître, malgré les similitudes, les différentes variétés tribales de produits amazighs.

La confection d'objets usuels, par son authenticité, happe la totalité de notre intérêt. La main de l'artisane relate non seulement ses gestes, mais aussi ses sentiments et sensations lors de la production d'un objet unique. L'œuvre est identifiable à un objet usuel possédant une fonction déterminée dans les activités familiales et à une création artistique permettant la transmission d'un savoir-faire et d'une histoire personnelle.

> « Chaque tisseuse traditionnelle reprend et transmet les techniques du groupe auquel elle appartient sans en changer grand-chose. De là une certaine fixité de couleurs, de motifs, de formats et de textures. Ce cadre rigide, marqué par une stabilité idéale, permet de comprendre un mode de création qui s'effectue sans carton, sinon sans projet. L'imprégnation culturelle est telle que, pour ainsi dire, tout est dans la tête des tisseuses. Elles vivent au milieu des tapis de leur tribu et ceux-ci constituent mille et un modèles dont elles s'inspirent et qu'elles refont à leur mode. Quand on baigne dans une telle atmosphère, il n'est point besoin de plan. Les choses s'improvisent et se construisent au fur et à mesure, en fonction d'une idée générale latente qui, souvent, ne se révèle qu'à la fin » (RAMIREZ,Francis et ROLOT, Christian, 1995, p. 148).

Les femmes détiennent une méthode personnelle et affichent une préférence pour un genre de motifs et un type de composition stylistique. Ces formes épurées induiraient une signification précise qui sera ultérieurement explicitée. Leur émergence et transmission résulte de la vie autarcique des tisserandes. C'est ainsi que le tapis, entant qu'exemple pertinent de l'art domestique, n'a pas pu être préservé de la mondialisation, la normalisation et tous ces phénomènes de mutations. Les tribus rigides et cloisonnées qui exposaient leurs signes identitaires à travers leurs créations ont progressivement changé depuis le début du XX[e] siècle. La colonisation puis la modernisation ont libéré le modèle social archaïque. Les populations voisines, inconnues l'une de l'autre, se sont rapprochées puis mixées, troquant des objets, des techniques et des savoir-faire. Un phénomène d'interpénétration de l'art du tissage se met en place. Cela consiste en une hybridation esthétique qui additionne formes, couleurs, motifs et techniques de plusieurs tribus. Ces manifestations esthétiques amazighes se dévoilent à travers le tissage de Chenini, permettant ainsi de récolter, identifier et définir les symboles caractéristiques de la stylistique amazighe tunisienne.
Chenini village montagneux à la fois isolé et entouré par d'autres bourgades, illustre parfaitement la particularité tunisienne du brassage et de l'échange, induisant une esthétique amazighe homogène. Cependant, un discours affirmant une singularité du tissage amazigh de Chenini circule. Cette affirmation d'une particularité du tissage intègre une stratégie orchestrée par l'Etat. Stratégie qui souhaite souligner l'unicité de chaque région et par conséquent la présence d'une richesse culturelle incontestable.

L'une des tâches de l'anthropologue consiste à identifier les usages de la culture par certains acteurs sociaux et institutionnels. Ces derniers mettent en place des actions de sauvegarde de ce qu'ils considèrent comme leurs propres biens culturels, tout en profitant des opportunités que cette démarche suppose. Il peut identifier que le corps institutionnel associe la société civile à ces projets.
Dans le cas de Chenini, cela se concrétise par l'encouragement des structures publiques. Celles-ci insèrent les tisseuses amazighs et leur système de patrimonialisation ordinaire dans les rouages de la patrimonialisation institutionnelle.
À cette fin, l'état leur propose entre autres de passer des examens à l'Office National de l'Artisanat pour acquérir la qualité d'artisan. Cette certification a deux buts. Le premier est de les rendre plus crédibles et légitimes aux yeux des sociétés modernes.
Le second leur permet de participer aux foires organisées par les institutions. Grâce à ces diplômes, elles sont donc intégrées aux événements régionaux comme le festival des Ksours.

Ces processus ont pour objectif de protéger le patrimoine culturel immatériel. Et pour cela, il faut le placer dans le système de patrimonialisation ordinaire. Donnons comme exemple le système de transmission traditionnel du savoir-faire amazigh. Ces femmes se donnent en effet pour mission de perpétuer les traditions techniques et la conservation de ses particularités.
En effet, la production du tissage dévoile des traditions qui reposent sur l'apprentissage d'un ensemble de formes et de techniques intégrant chacune des conceptions dans un contexte coutumier. Et, c'est cette émergence dans la tradition qui génère la valeur du tapis. Une valeur qui est pourtant dans la majorité des cas sous-estimée. Cela se reflète dans l'évaluation pécuniaire de ces œuvres qui s'élève de 450 à 600 Dinars tunisiens soit 150 à 200 euro.
La tradition et le patrimoine paraissent dans ce cas dénigrés. Une tradition qui se traduit via les éléments de contenu et de forme qui établissent les caractéristiques stylistiques et esthétiques permettant de produire le tapis, comme de juger son authenticité. Ainsi, l'activité du tissage semble être totale. Elle se lie aux divers aspects de l'existence sociale. Cela explique d'autant plus le souhait des tisseuses d'entrer dans le système institutionnel. Cependant, malgré l'implication des artisanes, ces tentatives restent considérées comme discrètes comparées à celles menées par les institutions.
Dans un même temps, la mondialisation, l'industrialisation, l'urbanisation, les changements de modes de vie, les politiques d'assimilation font peser sur le patrimoine, immatériel en particulier, des menaces fortes de perte et d'oubli.
Cette prise de conscience de la possible disparition de cette part de la culture amazighe a engendré l'idée que la préservation devait se mener collectivement. Aux yeux des actrices et des acteurs du tissage; « transmettre », c'est sauver ce qui les sépare du passé et des contextes socio-historiques dans lesquels leurs objets patrimoniaux sont apparus.
Dès lors, toutes les institutions, et les groupes concernés essayent de travailler conjointement.
Cet élan donne l'impression de l'existence d'un lobby d'activistes culturels animé par un fort investissement individuel et une cohésion sociale agencée dans l'espace public. Les pratiques de sauvegarde ainsi menées par des non-professionnels viennent suppléer aux cadres formels.
Pourtant, l'association de ces deux mécanismes créerait un métadiscours culturel.

Selon les propos de la chercheuse Barbara Kirshenblatt-Gimblett, le patrimoine culturel immatériel ne serait pas un élément isolé d'une culture que l'on choisit de protéger, à l'instar de ceux inscrits sur les listes internationales de l'UNESCO ou dans les inventaires, mais une sorte de discours, un discours sur la culture de soi, un discours métaculturel in fine.
Le cas des tisserandes de Chenini illustre parfaitement l'approche de Kirschenblatt-Gimblett. L'état tisse autour de cette région une histoire, la qualifiant de zone antique et riche culturellement. Pour parvenir à ses fins, il applique le principe de la spectacularisation et implique les artisanes et leur pratique ordinaire de patrimonialisation dans le système conventionnel en les mettant en scène dans les événements régionaux (KIRSHENBLATT-GIMBLETT, 2004).
L'usage du métalangage n'a pas seulement pour objectif la valorisation et promotion du patrimoine culturel matériel et immatériel, mais aussi celui d'attirer les visiteurs et les visiteuses dans ces zones abandonnées.
La patrimonialisation a également pour vocation d'incorporer des fractions dominées dans la nation tout en rehaussant leurs spécificités.
Il n'y a pas de naïveté dans le projet de transmission d'un item culturel. Cela d'autant plus que les ossatures sociales et historiques ont bouleversé la structure de la société et les corps contemporains.
Le tissage est bien entendu perçu comme une richesse en soi et fait l'objet d'un soin attentif. Néanmoins, le but ultime n'est peut-être pas tant l'objet patrimonial lui-même que les personnes qui en sont ou qui en étaient porteuses et ceux qui sont en train de le recevoir.
Ce travail permet de rendre leur dignité à des personnes dont la culture et la vie se sont vues rejetées par le pouvoir politique.
Pareillement, la participation aux festivals est envisagée comme un moyen de pérennisation de l'identité de Chenini et de promotion du tourisme. C'est ainsi que les minorités tirent plus ou moins parti de ce processus étatique. Elles procèdent à une réactualisation patrimoniale de leurs particularismes culturels. Cela permet d'en tirer une reconnaissance nationale politique, culturelle ou économique et internationale, malgré le fait que ces singularités soient qualifiées d'antédiluviennes et menacées par l'état.

Ces populations perçues comme minoritaires insistent sur l'usage revendicatif et alternatif du discours patrimonial. Celui-ci devient alors un « retour de l'indigène » comme l'évoque Jean-Loup Amselle. Ces nouvelles manières de créer du patrimoine ou de le mettre en valeur font du reste resurgir les symboles des cultures locales(AMSELLE, 2010).

Cette ouverture vers le monde engendre aussi une appropriation du tapis amazigh par le monde du design et de l'art. Notre hypothèse est que cette sorte de mainmise provoque des mutations à la fois esthétiques et poïétiques dans la pratique et les conceptions locales du tissage. Mais comment ce phénomène se manifeste-t-il et sous quelles formes apparaît-il ? Les chapitres suivants, en considérant la pratique du tissage dans d'autres contextes, contribueront à répondre à ce questionnement.

Chapitre 3 :Production du tissage « amazigh » dans une entreprise sociale et solidaire fondée en 2014 : le cas de *Kolna Hirfa* (Nord de la Tunisie)

1. Dans la trame de *Kolna Hirfa* (tous solidaires)

Le tissage amazigh est un artisanat ancestral, un savoir-faire pratiqué dans les régions rurales qui l'ont vu naître. Aujourd'hui, il est aussi en vigueur dans le secteur de l'artisanat plus fonctionnel et commercial. Une intégration de la tradition qui nous conduit à poser bien des questions telles que les suivantes :

Le tissage Amazigh proposé dans le contexte contemporain conserve-t-il les caractéristiques de ses aïeux ou subit-il une transformation ? Quels sont les changements qui pourraient être signalés ? Quel est l'impact de cette éventuelle transformation sur le tissage traditionnel ?

Répondre à ces questions, nous invite à investir le terrain de l'artisanat contemporain, à caractère plus commercial et fonctionnel.

Un secteur considéré comme source de richesse, étant donné que la filière de l'artisanat tunisien représente un domaine d'activité économique stratégique.

> « Ce secteur organisé en 10 branches comportant 75 activités, occupe près de 350 000 artisans, dont plus de 83% sont des femmes, et contribue à la création de plus de 6000 emplois par an. Il contribue également à 1.8% du total des exportations nationales » (BELLEZZA Elaine, KRICHÈNE Emna, GUÉRIN-MCMANUS Marianne, 2018).

Parmi le nombre total d'artisans, cent vingt mille sont licenciés. Ce secteur génère aussi des emplois indirects dans différentes filières telles que le commerce, le tourisme l'industrie et l'agriculture.

Ce domaine d'activité a été soumis à des études stratégiques faites en 2002, afin d'envisager des missions dans l'horizon 2016. Les objectifs se résumaient en :

-la rehausse de la part du secteur dans le PIB : de 3,82% en 2006 à 8% en 2016.

-L'augmentation de l'exportation du produit artisanal de 2,19% à 8,9%.

-L'établissement de plus de sept mille nouveaux emplois par an.

-La réévaluation de la valeur ajoutée par artisan de trois mille quatre cents dinars à onze mille dinars.

-La fructification des revenus annuels moyens de l'artisan de deux mille dinars à neuf mille dinars. (Anonyme, La coopération de l'ONA avec les organisations internationales, 2018).

Une grande partie des aspirations ont été atteintes ou même surpassées. En effet, selon les chiffres publiés en 2010, le taux d'emploi créé a surpassé les neuf mille cinq cents postes dont huit mille représentent des projets. Deux mille microprojets ont bénéficié de ressources financières de fonds de roulement. Ces derniers ont été impulsés via l'établissement d'une

coopération avec l'Organisation des Nations Unies via le projet de fonds pour les objectifs millénaires pour le développement (F-OMD).[59]

Le programme a été mis en place en 2007 en faveur de donations au système des Nations unies par l'état espagnol. Il est piloté par des membres de l'Organisation des Nations Unies établis dans chaque pays. Ces derniers abordent une stratégie focalisée sur les cent trente programmes conjoints présents dans cinquante pays qui se classent en huit parties. Cela permet de mener à bien les objectifs millénaires pour le développement, les amendements de l'ONU et l'appropriation nationale.

Dans le cas de la Tunisie, la coopération mise en place stipule l'intégration de la jeunesse tunisienne dans le développement de son pays. Cette initiative sollicite cinq agences de l'Organisation des Nations Unies (BIT, FAO, OIM, ONUDI, PNUD) en collaboration avec le ministère de la Formation professionnelle et de l'Emploi (MFPE) afin de financer des entreprises conçues pour l'emploi des jeunes. L'action est pilotée par le secteur privé ou la société civile.

L'objectif de ce programme est de fournir aux femmes et jeunes des ruralités un travail décent afin de réduire la pauvreté. Il s'implante dans trois régions, dont le gouvernorat du Kef, et s'investit dans le soutien de la Tunisie pour l'essor de ses localités via le soutien des savoir-faire régionaux.

Ainsi, cette intervention propose des actions spécifiques aux besoins et attentes de la population de chaque région en vue de la mise en place de nouveaux mécanismes et stratégies d'embauche convenant aux attentes du chômeur. En effet, le demandeur d'emploi de ces régions reculées pourra trouver des opportunités en Tunisie comme à l'étranger. Les fonds pour les objectifs millénaires pour le développement encouragent également à la création de firmes par les sans-emploi diplômés ou non-diplômés. Ils incitent les futurs entrepreneurs à créer des projets associés au secteur de l'artisanat et au tourisme. Tourisme qui a débuté en 1840, institutionnalisé entre 1880 et 1914, manifestant un essor au XXe siècle et se transformant en tourisme culturel au XXIe siècle. (ISNART Cyril , MUS-JELIDI Charlotte et ZYTNICKI Colette , 2019, p. 6).

[59] Les fonds pour les objectifs millénaires pour le développement (F-OMD) ont pour principale mission de diminuer la pauvreté et l'injustice. Ainsi, ils accordent leur aide aux organisations gouvernementales et à la société afin de concrétiser leurs attentes.

Ipso facto, « des pouvoirs publics aux habitants, on assiste à une structuration d'un plan de l'économie de la région autour des valeurs d'authenticité, tant au niveau de l'espace, que du temps » (WARNIER Jean-Pierre et ROSSELIN Céline , 1996, p. 62).

L'appui gouvernemental et étranger en association avec l'office national de l'artisanat tunisien a entrepris des réformes intégrées à la stratégie de relance et de valorisation du tourisme en Tunisie via la promotion du secteur artisanal dit « authentique ».

> « La tendance actuelle dans le cadre d'un développement touristique « de qualité » est de mettre l'accent sur l'environnement, le patrimoine naturel et culturel. Il s'agit de favoriser un tourisme vert et de découvertes » (Ibid. 76).

Selon M. Guillaume, ce phénomène engendrerait la mise en place d'une« stratégie de l'État » mobilisant lois, décrets et institutions pour préserver les savoir-faire, les paysages et l'équilibre écologique, car le patrimoine empli de significations est d'autant plus considéré comme source de richesse. Celle-ci doit être exploitée par les collectivités territoriales qui appliquent une stratégie collaborative.

En effet, selon la déclaration faite le 22 novembre 2018, du ministre du Tourisme et de l'Artisanat, Monsieur René Trabelsi, une stratégie intitulée « horizon 2020 », de réhabilitation du tourisme est mise en place. Celle-ci se base sur une politique d'intégration pour le développement durable du secteur du tourisme et des industries traditionnelles. Elle s'inscrit dans une stratégie d'entre-aide avec d'autres secteurs tels que l'artisanat.

L'intégration du secteur artisanal permet au tourisme de promouvoir une nouvelle manœuvre d'adaptation au changement climatique et de s'allouer une nouvelle image différente du tourisme de masse.

> « A « forte vocation pédagogique et ludique », il répond aux préoccupations actuelles en matière de développement touristique : élargissement de la saison, diversification de l'offre culturelle, il permet également la conservation d'« un patrimoine naturel » et « d'un patrimoine liée à un savoir-faire », tout en préservant la mémoire du lieu » (Ibid. p78).

Ainsi, une extension considérable de la notion de patrimoine et une muséification du pays par les politiques se dévoilent. Ce phénomène est attesté par les propos d'Appadurai :

> « Les États cherchent partout à monopoliser les ressources morales de la communauté, soit en revendiquant sans discussion une parfaite coïncidence entre la nation et l'État, soit en muséifiant et en mettant constamment en scène tous les groupes qui les composent, par un ensemble de politiques du patrimoine qui semble remarquablement uniforme à travers le monde » (APPADURAI, 1990).

Un manque d'attention pour l'artisanat tunisien se manifeste nonobstant sa richesse patrimoniale et la diversité culturelle duquel il en découle. Ce phénomène invite l'Etat à se tournée vers de nouvelles méthodes attractives telles que la muséification et la patrimonialisation des régions nord ou du sud et du centre. Une stratégie menée pour attirer tant le consommateur local qu'international. Dans ce cadre, le tourisme doit intégrer la culture comme l'élaboration collective d'une stratégie systémique organisée.

Ce qui reviendrait à s'ajuster aux règles et aux conditions qui régissent la survie du groupe social et à s'approprier les facteurs qui permettraient de gérer le tissu reliant les besoins et fins de la population.

C'est ainsi que le secteur touristique se retrouve associé à d'autres filières préoccupées par les besoins et les attentes sociales telles que le design.

Un nouveau type de design est ici insinué, non le design centré objet, mais celui centré usager (ABRAS, MALONEY-KRICHMAR ET PREECE, 2004), et plus actuellement, vers le design centré humain (GIACOMIN, 2014); les lieux du design témoignent plus que jamais d'un design qui se livre à l'introspection pour recentrer ses enjeux et ses fondements. Sa visée projective, pleinement extensive et intentionnelle corrobore l'idée du monde comme un projet à réaliser (FINDELI, 2015) dans toute sa complexité. Des premiers desseins axés sur les objets, l'intention du designer migre vers l'invention de nouvelles façons de vivre, d'expériences esthétiques et émotionnelles intégrant des problématiques sensibles visant la faisabilité, la viabilité et la désirabilité (LARIVERE, 2013). La dimension humaine du design est prise comme un paradigme à part entière, impliquant des techniques, des méthodologies et des approches pour créer des objets, des systèmes, « qui sont physiquement, perceptiblement, cognitivement et émotionnellement intuitifs » (GIACOMIN, 2014).

Ce fait est déjà visible dans la généalogie du design avancée par Midal en 2009 : De William Morris aux courants contemporains du design, ce secteur s'est toujours préoccupé de l'usager. Du Bauhaus aux travaux de Victor Papanek, les écoles de design se sont constamment penchées sur les besoins sociaux (MIDAL, 2009). Porteur d'ingéniosité et d'inventivité, ils mettent en relation les besoins de l'individu et de la communauté (MOHALY-NAGY, 1993)et participent de la multiplication des possibilités du vivre ensemble et de leurs formalisations. Pareille approche vitaliste du design est au cœur de la société contemporaine confrontée à de nouveaux rapports au temps et à l'espace. Elle est également d'une nouvelle « calendarité et cardinalité » (STEIGLER, 2002).

Notre manière d'habiter le monde, de « faire avec » (DE CERTEAU, 1990) et d'appréhender la culture et les espaces intimes amène le designer à adopter une attitude écologique et éthique (MANZINI, 1992)où se mêlent et s'articulent l'équilibre des formes de vie, les richesses sensorielles et relationnelles et l'inventivité (LIZLER, 2014).
Des projets d'aménagements touristiques intégrant la protection et la mise en valeur de l'environnement sont élaborés. Ils sollicitent le design, celui qui se réinvente en design social ou encore en co-design impliquant un nouveau mode opératoire.

En effet, penser le design en rapport avec la citoyenneté permet de changer de focale et d'appréhender les enjeux économiques, écologiques, sociétaux et politiques du design de manière à inscrire les contextes locaux dans une gouvernance mondiale. Il s'agit d'examiner les pratiques contemporaines d'un design qui se raisonne et se développe à travers un processus dynamique.
Cheminement qui interroge en permanence les attentes de la société via leur connaissance, leur art et l'activité objective qui s'opère entre pratique et théorie, examen articulant « l'épistémè », « la tékhné » et « la praxis » (FLAMAND, 2006).
Ainsi, par son aspect immersif et participatif, le design social intègre une dynamique de création, de connaissances et d'émancipation assurant une innovation sociale, environnementale et économique,lesquelles seraient au niveau du service et des stratégies adaptées pour améliorer le mode de production artisanal et l'image du tourisme.
Entant que discours, le design social[60] pourrait être abordé comme porteur d'un nouvel objet, accomplissant une extension du domaine du design des objets industriels aux enjeux et problèmes de sociétés ainsi qu'aux modalités de vivre ensemble. (MARGOLIN Victor et MARGOLIN Sylvia , 2002). Il se mettrait au service du tourisme local par la relance[61] de l'artisanat associé à l'écotourisme.
Comme moteur de développement socio-économique territorial, il permettrait l'établissement de liens entre les différents actants. Il pourrait aussi établir des connexions entre le volet économique, social, écologique et culturel.

[60] Selon Alain Findeli : Le design social renvoie à des projets prenant en charge des besoins et des aspirations des catégories de populations vulnérables et des injustices dont elles sont victimes.

[61] La relance est un concept avancé par Marcel Bolle de Bal entant qu'acte de relier et de se relier dans sa généralité. Il dévoile les relations cachées entre les faits, les choses et les phénomènes.

> « Cette pratique de détournement économique est en réalité le retour d'une éthique sociopolitique dans un système économique. Elle renvoie sans doute au *potlatch* selon Mauss, jeu de prestations volontaires qui comprend des réciprocités et organisent un réseau social articulé par « l'obligation de donner »[30]» (DE CERTEAU, 1990, p. 47).

Ce système unificateur du tourisme et créativité, basé sur le partage, peut contribuer à la revalorisation d'une destination en établissant un dispositif de marketing territorial capable de cultiver le rayonnement du territoire, voire même à la création d'une offre thématique innovante.

Connecté, le tourisme s'inscrit par nature dans les nouvelles tendances créatives. Territorial, il reprend des valeurs qui réémergent comme : le local, le terroir, le fait main et le sur- mesure en offrant des services de proximité. Immersif, il crée par la même occasion des liens directs entre vacanciers de tout horizon et autochtones. Il s'agit là d'un réel facteur d'interactivité fidélisant non seulement les touristes, mais aussi les habitants.

Cette nouvelle initiative souhaite la promotion d'un tourisme culturel et soucieux de l'impact social et climatique. Ainsi, la démarche représente le continuum écosophique[62] qui réinvente la situation précaire de ces autochtones et tente de la transformer durablement par un acte holistique qui naît de l'attitude écologique avancée par Ezio Manzani. En effet, selon ce designer l'innovation sociale, se revêt de nouvelles formes en réponse aux problématiques du développement durable et aux enjeux sociétaux, économiques et environnementaux qui lui sont associés. Elle peut par exemple se matérialiser sous la forme d'entreprises sociales et solidaires telles que *KolnaHirfa*.

[62]L'écosophie de Guattari apparaît comme la résultante de l'effondrement d'une représentation. Elle est donc un ensemble de forces déployées au plan politique pour penser et affronter la « finitude » de l'écologie terrestre.

1.1. Présentation de la société *Kolna Hirfa*

Le projet nommé *Kolna Hirfa* se concrétise via une entreprise sociale et solidaire (ESS)[63] créée par Rania Mechergui. Cette biologiste de formation alors âgée de vingt-quatre ans essaie en 2014 de monter la première entreprise sociale et solidaire de la Tunisie, et ce dans l'objectif de faire profiter des femmes artisanes rurales de la région du Nord-ouest tunisien (Jendouba, Siliana, Kef). L'inauguration du projet *Kolna Hirfa* a eu lieu le dimanche 7 décembre 2014 à Kesra, un village amazigh élevé dans les hauteurs du nord-ouest.

L'activité de ce projet s'étend sur trois gouvernorats soit : Jendouba, Kef et Siliana. Elle s'investit en particulier dans les zones rurales frontalières telles que Ain Draham, Fernana et Oued Mliz du gouvernorat de Jendouba ; Kalaa Khasba, Nebeur, Sakiet Sidi Youssef du gouvernorat du Kef et Kesra, Laaroussa, Rouhia affiliés au gouvernorat de Siliana.

L'élaboration de l'entreprise est initiée par l'ONG *Kolna Tounès*[64] et financée par l'organisation internationale pour la migration (OTM) et l'Union européenne avec le soutien de l'office national du tourisme tunisien (ONTT). Sa création s'est déroulée en deux phases : la première consistait en la réunion des femmes artisanes via la formule d'entreprise sociale et solidaire. La seconde repose sur la formation des tisserandes en design produit et en création artisanale afin de moderniser leurs œuvres.

C'est ainsi que Rania tisse des liens entre les jeunes designers tels que Maher Arfaoui , Asma Zakrouna et Skandar Rekik et les artisanes. Par son projet, elle souligne le rôle économique de l'expérience et son impact sur la zone défavorisée d'Aîn Drahem.

Cet investissement représente une solution socio-économique intégrant le design comme catalyseur de l'artisanat local. Ainsi, cette entreprise s'inscrit dans une attitude design qui se veut un facteur de développement et de transformation de l'environnement rural.

Ce type d'approche invite les acteurs à interroger leur quotidien et à repenser leur terroir. Il s'inscrit au croisement de l'art, de la culture, de l'économie et de l'environnement pour entrer en action.

[63]Le principe social et solidaire se base sur un « système politique de l'entreprise dans un double sens : elle détermine d'abord la répartition des pouvoirs dans l'entreprise (les droits et les responsabilités des parties); elle précise ensuite les procédures de prise de décisions qui lui permettent d'élaborer des politiques concernant à la fois son organisation interne et son adaptation à son environnement.» (Bélanger et Lévesque, 1994 : 22).

[64]*KolnaTounis* est un mouvement associatif citoyen qui réfléchit et agit dans le champ politique. Il a pour objectifs de permettre l'élaboration de projets sociétaux en interaction avec toutes les catégories sociales.

Loin de son domaine de prédilection, Rania Mechergui s'initie tout comme ses tisseuses au monde du design et à toutes les contraintes qu'il sous-entend. En droit fil avec cette trame qui la guide, elle déclare :

> « *Je ne connaissais pas beaucoup de choses. C'est en me lançant dans ce projet que j'ai pu apprendre l'art et les contraintes associés au tissage, à la poterie, à la vannerie, et à tous les savoir-faire qui permettent à notre entreprise de proposer un si riche panel de produit* »(MACHERGUI, 2018).

L'activité de *Kolna Hirfa*se basée sur la vente de produits artisanaux conçus par ses femmes n'ayant pas accès au marché et aux foires tels que le salon national « *zarbia* ». Cette foire du tapis et des tissages est organisée par l'office national de l'artisanat pour la promotion des tissages ras et des fibres végétales.

Dans le contexte traditionnel, le tapis est destiné à sa propre créatrice ou à une femme de la parenté, alors que, dans cette nouvelle situation la femme créée pour une personne étrangère. Ces créations sont destinées à l'échelle nationale comme internationale. Elles sont en particulier vendues à une clientèle locale, mais aussi internationale (italienne et française).

En effet, le produit est proposé dans un point de vente conçu tel une maison afin de rappeler l'aspect convivial et chaleureux du tapis amazigh. L'espace d'exposition est agencé de manière à être en adéquation avec les valeurs qui émanent du produit qu'il affiche. Cela permettra d'autant plus la mise en valeur et la rehausse du prix des tapis qui varie entre 600 et 800 dinars soit entre 200 et 270 euros.

Le tapis destiné à une large commercialisation, voire une exportation se retrouve également sur un site e-commerce. De plus, Rania a actuellement intégré le projet *Kolna Hirfa* à un circuit de tourisme alternatif permettant de faciliter la vente des tissages. Cette stratégie commerciale intègre l'identité spécifiquement locale à chaque produit, pour se faire connaître de la clientèle exogène.

Mis à part l'aspect commercial et mercantile de *Kolna Hirfa*, celle-ci tente également de promouvoir le terroir et d'animer des activités culturelles sous forme d'ateliers et de formations en design.

Selon la fondatrice de *Kolna Tounes*[65]*,*Emna Menif :

> « Ce projet vise à valoriser le savoir-faire artisanal et traditionnel des femmes rurales dans chaque délégation. Nous tentons aussi d'amener les jeunes diplômés de chaque délégation à s'associer aux artisanes pour transformer ce savoir-faire en source de création et de richesse » (ABID, 2018).

[65] Association initiatrice du projet KolnaHorfa

L'objectif premier de cette démarche est la mise en lumière d'un savoir-faire artisanal et traditionnel de femmes rurales de chaque délégation tout en invitant les jeunes diplômés de ces régions à retourner vers les richesses ancestrales telles que l'artisanat.
Comme l'affirme Rania dans son interview sur *Mubadirat*[66] :

> « J'encourage les jeunes femmes à innover, à faire leurs projets (...) Si tu es une femme, tu as plusieurs avantages à faire ton propre projet, il y a de nombreux encouragements de la part de l'État, il y a des bailleurs de fonds qui encouragent l'entrepreneuriat de la femme... » (MACHERGUI, 2018).

Ainsi, elle invite à associer les artisanes et les diplômés au parcours formellement économique. Cela via la création d'entreprises selon les canons de l'économie sociale et solidaire. Ces investissements pourront exploiter le patrimoine matériel et immatériel de leurs régions, aujourd'hui associées à la pauvreté et au terrorisme, afin de les valoriser.
À long terme, cette initiative permettra le renforcement des collectivités à risque et le remaniement des flux migratoires.

Suite à ce programme visionnaire, un certain nombre de changements ont été recensés. Ainsi trois entreprises sociales et solidaires ont été créées, générant à leur tour quarante-cinq emplois. Deux points de vente et d'animation culturelle et artistique ont également été ouverts aux publics, dont l'un se situe à Tabarka. Cet investissement tant financier que personnel a permis de remporter en 2017 le deuxième prix UTICA pour l'Innovation sociale, qui a été décerné au cours d'une cérémonie organisée au siège de l'Union tunisienne de l'industrie.
La récompense est attribuée vu l'innovation proposée, soit la forme sociale et participative du projet sollicitant les artisanes entant qu'associées. C'est ainsi que Rania Mechergui préside un groupe de vingt-sept femmes, dont deux sœurs Saïda et Rim Toumi de Sakiet Sidi Youssef âgées de 35 et 40 ans. Ces dernières travaillent à domicile. Pour le reste du groupe, Rania MECHERGUI traite avec deux responsables d'ateliers.

Mme Sihem Bouzayen âgée de 47 ans dirige l'atelier de Kesra dans le gouvernorat de Siliana. Il est animé par cinq femmes. Quant à Mme Nabiha Arfaoui, cette femme de 50 ans gère les dix adhérentes de l'association, les artisanes de Kroumirie dont le portrait sera ultérieurement dessiné.

[66] Mubadirat est un projet multimédia dont l'objectif est la promotion de femmes entrepreneurs. Par la valorisation de projets et de femmes entrepreneurs, la création de contenus et le partage d'information utile, Mubadirat espère inspirer plus de femmes à donner vie à leurs idées.

1.2. Portrait de tisseuses

Les tisseuses dont le portrait est décrit dans cette section sont toutes des autochtones des régions d'Ain Draham, Kesra et Rouhia.

Aïn Drahem est un village situé à 800 mètres d'altitude de la chaîne montagneuse de Kroumirie. Cette chaîne de montagnes d'Afrique du Nord s'étend en grande partie sur les gouvernoratstunisiens de Jendouba, de Béja et de Bizerte. Elle se prolonge jusqu'à la wilaya d'El Tarf en Algérie. L'appellation Kroumirie est issue du nom de la tribu amazighe Kroumir qui l'a habité. En effet, elle est recensée comme étant l'une des plus anciennes zones peuplées de la Tunisie. Elle a été originellement habitée par les amazighs alors appelé numide. C'est au Ve siècle av. J.-C. que les Phéniciens les repoussèrent afin d'édifier leur comptoir appelé (Thabraca) aujourd'hui connu sous le nom de Tabarka.

Les Numides soutiennent l'Empire romain victorieux contre Carthage. Suite à cela, la région se transforme en une zone agricole connue pour ses greniers et ses réservoirs d'huile d'olive.

Dès le IIe siècle av. J.-C., la Kroumirie réédifiée devient une étendue agricole au système sophistiqué et aux zones urbaines telles que Chemtou: Bulla Regia et Thubumica. Ces richesses comme le marbre de Chemtou, le minerai et le bois de la région sont acheminés vers l'Empire romain via Thabraca.

Au IIIe siècle apr. J.-C., les deux principaux sièges de l'Église Saint-Augustin et de nombreuses paroisses chrétiennes se sont installés à Aïn Drahem situé à mi-chemin entre Hippo Reggio et Carthage.

Au Ve siècle, le règne byzantin est en vigueur. Il sera interrompu au VIIe siècle par les conquêtes arabes. Ces derniers détruiront les structures agricoles au bénéfice de la végétation naturelle.

> « Au XIIe siècle, la Kroumirie aurait servi de refuge à de petits groupes berbères repoussés par les Banû Hilâl, ces Bédouins arabes qui, dans leur marche vers l'Ouest, taghrîba, suivaient une trajectoire résolument septentrionale. La montagne Kroumire aurait donc été jusqu'au XIIe siècle ce que Xavier de Planhol (1968, pp. 147-149) appelle une montagne refuge et dont le paradigme est la grande Kabylie» (TAÏEB, 2008).

Les autres envahisseurs espagnols, génois et ottomans du XVIe, XVIIe et XVIIIe siècle ne modifieront pas ce relief montagneux.

Suite au protectorat français en 1883, des villages tels que Aïn Drahem sortiront de terre et demeureront jusqu'à aujourd'hui. (SCHWINCKE, 2018).



Figure 40 : Paysage d'Aïn Drahem

[Source : RHOUMA, N. 2018]

Cette région possède sa propre identité, forgée au fil du temps et des périples historiques, où la nature est ubiquiste, où les traditions ont été conservées nonobstant les nombreux envahisseurs qu'a connus cette bourgade. Ainsi, son héritage amazigh demeure d'actualité. Il se manifeste dans plusieurs domaines, mais en particulier à travers l'artisanat reflétant la biodiversité unique de la montagne Kroumir.

Parmi ces savoir-faire sont citées la production de couleurs naturelles et la fabrication de tapis. Ces pratiques ont été conservées par l'élaboration de formations données lors de la colonisation française. En effet, les tisserandes d'Aïn Drahem ont appris le tissage auprès de bonnes sœurs alors installées dans l'église catholique d'Aïn Drahem construite en 1931. Ces religieuses se consacraient à la formation des jeunes filles de la région à l'artisanat tel que le tissage. À l'âge adulte, nombre de ces femmes dont la plupart ne sont pas mariées intègrent l'association artisane de Kroumirie. Cet organisme comptait à sa création soixante-quatorze adhérentes dont dix-sept venaient au local et cinquante-sept travaillaient à domicile. Aujourd'hui leur nombre s'élève à trente-cinq dont cinq femmes travaillant régulièrement au sein de l'association.

Les dix membres du bureau gèrent le fonctionnement de l'association. Celle-ci a été fondée afin de procurer aux femmes rurales une sorte d'indépendance. Cela est certifié lors de mon entretien avec l'actuelle présidente madame Arfaoui, Nabiha :

> « *Notre association a vu le jour suite au constat du quotidien féminin. En effet, la femme rurale tunisienne ou la femme en générale peine et ne jouit pas de ces droits entant qu'être humain. Elle n'est même pas considérée tel un être humain à part entière. Cette structure permet d'offrir à ses femmes une autonomie financière et donc une certaine liberté* » (ARFAOUI, 2018).

L'idée de cette fondation a émergé de l'initiative des médecins de la région qui offraient de la laine à leurs patientes afin qu'elles puissent vêtir leurs familles. C'est ainsi que l'association voit le jour en 1980suite à l'initiative du ministère des Affaires sociales. Une collaboration se met en place entre les médecins, le ministère des Affaires sociales et l'association « Oxford Committee for Relief Famine » (Oxfam)[67].

Son premier président et fondateur nommé M. Mahmoud était issu d'une formation en étude sociale. Il fut aidé et financé par Oxfam qui construit les locaux et achète le matériel nécessaire aux artisanes. Le bâtiment fut édifié dans les années 1990 sous la supervision de l'association pour la promotion de l'emploi et du logement (A.P.E.L). Il intègre ensuite les bureaux régionaux des affaires sociales.

La structure associative obtient son visa le 18 octobre 1994. Elle acquiert des dons de l'association Belge "Inter-Mondes" en 1999 / 2000 afin d'étendre ses activités et intégrer le travail de l'osier. Elle bénéficiait également de subventions annuelles étatiques s'élevant à 2000 dinars par an.

Depuis les années 2000, aucune intervention internationale n'a eu lieu et aucune subvention ne leur a été versée. L'Etat lui-même représenté par l'Office national de l'artisanat ne les convie plus pour la participation à la foire de l'artisanat qu'il organise.

Aujourd'hui, son activité repose en particulier sur le schéma d'une autonomie financière générée par les ventes des tapis.

La survie de l'association étant, entre autres, liée au tourisme local promu par les anciens guides touristiques français. Elle est, actuellement, menacée par la crise qui a frappé la Tunisie depuis la révolution de 2011. Ainsi, pour assurer sa pérennité, l'organisme associatif intègre le projet *Kolna Hirfa* puis crée son label (tapis de Kroumirie) et applique une forme d'authentification du produit, gage de qualité en vue d'augmenter les ventes de ses œuvres « singulières ».

[67] La confédération internationale Oxfam a été créée en 1995 par un groupe d'organisations non gouvernementales indépendantes. Leur objectif était d'unir leurs efforts sur la scène internationale afin de maximiser l'impact de leurs actions visant à réduire la pauvreté et l'injustice.

« Oxfam » est une organisation fondée en Grande-Bretagne en 1942 dont le nom est « Oxford Committee for Relief Famine ». Elle a été conçue par un groupe d'organisations non gouvernementales indépendant dont la finalité était d'unir les forces et les moyens pour diminuer le taux de pauvreté et l'injustice. Elle s'est tout d'abord mobilisée en Europe et c'est préoccupé des pays en développement après la Deuxième Guerre mondiale. Son activité, répartie dans plus de 90 pays, consiste à procurer des aides matérielles et financières à des organisations mobilisées dans l'assistance de personnes défavorisées.

L’apposition de signes certificateurs d’authenticité, de qualité, de spécificité régionale représente un important épisode dans la commercialisation des produits. Elle permet l’authentification du tapis (WARNIER, Jean Pierre et ROSSELIN ,C, 1996).



Figure 41 : Label de l’association les artisanes de Kroumirie

[Source : RHOUMA, N. 2018]

Néanmoins, suite au déclin du tourisme au lendemain de la « Révolution du Jasmin », l’association a recensé une diminution des visites étrangères et une chute des ventes. Depuis, les tisseuses ne trouvant plus leur intérêt financier désertent l’association. L’activité décline et le nombre d’artisanes rétrécit comme peau de chagrin.

Il passe de soixante-quatorze à une dizaine de femmes actives. En dépit des nombreuses tentatives de recrutement, elle ne parvient pas à attirer de nouvelles recrues.

Seules les tisseuses (Aziza Bou khil, Khdija Abidi, Chedlya Saydi, Beya Mhindi et Aycha Ghanimi) et la teinturière Mlouka et dix fileuses restent sur le front. Seules cinq tisserandes (Moufida Benarif, Chedlya, SemiaKamiri, Naïma Daboussi et Melek) viennent quotidiennement travailler dans les locaux de l’association, alors que les tisseuses et la teinturière produisent à domicile.

Les âges des tisseuses se situent tous dans la quarantaine. Moufida Ben Arif est âgée de quarante-six ans. Quant à Chedlya, elle en a quarante-neuf.

Semia Kamiri est une tisseuse de quarante-cinq ans. Naïma Daboussi a quarante-huit ans. Elles sont toutes originaires d’Aïn Drahem et sont célibataires.

Ce qui nous amène à nous questionner sur le lien entre la situation familiale et leur affiliation à cette association. Le choix d’intégrer la structure associative serait-il lié à une recherche d’autonomie financière ou à d’autres motivations ? Question qui sera élucidée ultérieurement.

Ces femmes ont plus de vingt ans de métier. Certaines d’entre elles travaillaient dans des fabriques de tissage qui sont aujourd’hui fermées.

Toutes ont obtenu une certification de la maîtrise de leur savoir-faire artisanal remis par l'office national de l'artisanat. Ce diplôme est remis aux artisans ayant réussi l'examen.

Ce test se répartit en un cas pratique et un cas théorique. Au niveau pratique, les tisserandes doivent concevoir un tapis de vingt centimètres de largeur. Quant à la théorie, elle se présente sous forme de questions associées à la technique.

Seule la jeune recrue Melek âgée de dix-huit ans déroge à la règle. Elle n'a pas encore été initiée au tissage. La confection des pelotes de laine lui est attribuée.



Figure 42 : Portrait des tisseuses d'Aïn Drahem. [Source : RHOUMA, N. 2018]

Les quatre autres tisseuses viennent quotidiennement au local de l'association nonobstant leurs faibles revenus. Elles considèrent l'association comme leurs foyers. Cet espace préserve leurs dignités, les protège des agressions et préjugés sociaux tout en leur offrant une certaine liberté financière via les modestes revenus qu'elles perçoivent. Les tisseuses y confectionnent des Klims : tapis de basse lisse, des tapis dits amazighs de dix mille nœuds au mètre carré et des tapis de Kroumirie de quarante mille nœuds au mètre carré.

Le tapis de Kroumirie originaire de la région est un tapis plus épais, plus dense et plus lourd que le tapis amazigh noué. Sa conception résulte des besoins de la population résidant dans un climat très froid.

En effet, chaque région a ses propres particularités dans la conception des tapis amazighs. Cela est dû à la technique appliquée par les femmes de ce village. Ainsi les tisseuses d'Aîn Drahem ne produisent pas les mêmes tapis que celles de Kesra ou Rouhia.

Attardons-nous maintenant au cas de Kesra. Le nombre de tisserandes évoluant dans ce village s'élève à cinq, parmi lesquelles figurent madame Sihem Bouzayen responsable du groupe, sa sœur Soulef Bouzayen, Zina, Moufida et Rym. Leurs âges varient entre 35 et 55 ans.

La réussite du projet *Kolna Hirfa*dans la création d'emplois et l'intégration des artisanes au circuit touristique, a encouragé l'association *Kolna Tounis* à poursuivre son expérience. C'est ainsi qu'elle décide la mise en place des composantes de son nouveau projet *Kolna Kesra*, en partenariat avec l'Union européenne. L'union Européenne offre 827 millions de dinars qui sont investis pour mener à bien ce programme.

Kesra est un petit village amazigh situé au nord-ouest de la Tunisie, à une distance de 160 kms de Tunis et 120 kms de Kairouan. Il comporte 2500 habitants et est rattachée au gouvernorat de Siliana. Ce hameau antiquement appelé « CHUSIRA » représentait l'une des provinces les plus urbanisées du royaume de Massinissa (roi de Numidie 238 – 148 av. J.-C..). Il est considéré comme étant le village le plus haut de la Tunisie et s'élève à 1100 mètres d'altitude. Cette cité Amazigh-Numide a été traversée par de nombreuses civilisations telles que les Romains, les Vandales, les Byzantins et enfin les arabo-musulmans. Son histoire a été marquée par le brassage qui représente une richesse incitant l'implantation du projet *Kolna Kesra*.



Figure 43 : Image panoramique de Kesra. [Source : (Village de Kesra, 2018)]

Celui-ci a pour objectif de préserver et promouvoir le patrimoine matériel et immatériel de *Kesra* via plusieurs secteurs.

En droit fil, *Kolna Tounes* a soutenu cinq projets : Le premier vise l'architecture. Ainsi de nombreux édifices ont été restaurés selon les modes de construction traditionnels et ont été transformés en complexes touristiques tels que la maison d'hôtes Dar Halima. Cet espace fait également office de hub communautaire catalyseur de toutes les initiatives entrepreneuriales de *Kesra.*

Le second projet concerne le terroir culinaire et le troisième propose des randonnées et autres événements sportifs permettant la découverte de *Kesra*.

La quatrième proposition touche la valorisation des produits du terroir tels que la confiture de figue.

Enfin, la cinquième nommée (*Kusira*) est une initiative pour encourager l'art du tissage. Celle-ci est soutenue par l'ambassade suisse en Tunisie et par le Centre technique du tapis et de tissage. Elle a pour objectif de former vingt femmes à la teinture naturelle et à la réalisation de nouveaux modèles de tapis Klim qui valorisent les techniques et motifs ancestraux de la région. Ces tapis se distinguent via le label. Dans ce cas, « le produit sous appellation d'origine contrôlée est « un véritable aménagement du terroir »(WARNIER Jean-Pierre et ROSSELIN Céline , 1996, p. 81).

La politique de qualité proposée dans ce projet « devient un enjeu important pour le monde agricole et rural et un atout d'aménagement du terroir et de maintien de l'emploi » (Ibid. p81). Par cette stratégie, les structures étatiques comme associatives désirent promouvoir la région de *kesra* et développer la consommation des produits de cette bourgade tant au niveau national qu'international.



Figure 44: Portrait des tisseuses de Kesra. [Source : *Kolna Kesra*. (2018, novembre 05)]

Une collaboration entre infrastructures étatiques, privées, associatives, les tisserandes et les designers voit le jour. En effet, les designers proposent aux artisanes de nombreuses formations afin de moderniser quelque peu leur production, d'où l'évolution de la technique du tissage qui est ci-dessous présentée.

2. La société *Kolna Hirfa* et la technique du tissage

L'entreprise sociale et solidaire *Kolna Hirfa* fait appel au savoir-faire de tisseuses de différents villages du nord de la Tunisie tel que Ain Draham, Fernana, KalaaKhasba, Nebeur, Sakiet ,Kesra, Laaroussa, Rouhia. L'étude poïétique du tissage adopté par cette entreprise se basera sur l'exemple d'Aïn Drahem.

2.1. L'avènement du tissage amazigh à AïnDrahem

Le village d'Aïn Drahem a toujours été associé au tissage par ses origines amazighes. La pratique de cet art a néanmoins régressé suite à la succession des conquêtes. Certains d'entre eux ont tout de même bataillé pour préserver ce savoir-faire. Lors du protectorat français (1881-1956), des nonnes transmettaient la technique du tissage aux jeunes filles. Cela pour offrir à ces jeunes femmes l'opportunité d'exercer un savoir-faire ancestral, source de richesse. En effet, toutes les tisseuses rencontrées à Aïn Drahem ont été initiées au tissage par les sœurs installées au village. Autrefois, les femmes travaillaient sur des métiers en bois laissant aujourd'hui place à des métiers métalliques. C'est ainsi qu'elles conçoivent des tapis à base de laine dite « naturelle ». Celle-ci est tout d'abord récoltée et vendue sur les marchés.

Comme dans toutes les autres régions de Tunisie et selon les règles de la tonte, celle-ci se déroule pendant le printemps. Pendant la tondaison, l'homme récite une phrase :
« *Souf khrouf* » (KAMIRI, 2018).
Celle-ci a pour objectif de provoquer l'abondance de la laine. Les toisons sont ensuite récoltées et vendues au poids sur les marchés.
C'est à cet instant que les responsables de l'association « les artisanes de Kroumirie » entrent en action. Ils achètent la laine et la distribuent chez les fileuses qui la traitent à domicile.

2.2. Le traitement (nettoyage, cadrage, filage) de la laine

L'étape du filage commence par l'extraction des impuretés. La fileuse ôte tous les résidus de la toison. Ensuite, elle passe au lavage. Les femmes d'Aïn Drahemimmergent la laine dans l'eau purifiée par le courant des barrages. Puis, elle la frotte avec de la cendre afin de la blanchir.

Elles terminent par un dernier rinçage lors duquel elles bâtent la matière. Précisons que cette étape n'est associée à aucun jour de la semaine contrairement aux restrictions coutumières.

Dès que le lavage à l'eau est terminé, la fileuse essore la toison pour l'égoutter et la sécher. Récemment nettoyée, déposée sur le sol, la laine battue et sèche sous l'effet du soleil. À la tombée de la nuit, elle dispose la laine dans l'espace de réserve domestique. Celle-ci est entreposée plusieurs jours, car elle peut s'accroître après le lavage. Une fois séchée, la fileuse scrute de nouveau la laine afin d'en retirer les dernières impuretés soit les herbes, les excréments ou le charbon. Elle procède ensuite à une fumigation afin de détruire les germes et les parasites par la fumée. La fumigation n'a pas seulement une fonction utilitaire, mais elle représente également un rituel hérité par nos ancêtres et destiné à la purification de la laine qui constituera le tapis (nouveau-née). Nos alleuxl'exerçaient pour purifier leursâmes et leurs corps lors des fêtes du solstice d'été.

La laine brute est de nouveau fouettée, puis triée selon la qualité, la couleur et la dimension des fibres.

Les poils clairs, comme foncés sont extraits et posés en amas. Cela permet à la fileuse d'obtenir des tonalités de beige et de marron sans pour autant faire appel à la coloration.

Dès lors vient l'étape du cardage. L'artisane place la laine entre deux cardes (*kardech*) qu'elle frictionne l'un dans l'autre en appliquant un mouvement dans des sens inverses. L'action est répétée trois fois avant de retirer la laine incrustée dans les dents de la carde. Ce duvet est retiré et récolté en attendant le filage.

Une fois le cardage terminé, la femme entame le filage. Seul le fil de trame est filé. Elle se munit d'une broche (*maghzel*) autour de laquelle, elle entoure la laine. Ensuite, l'artisane enclenche un mouvement de rotation en enroulant le bout inférieur de la broche contre sa jambe. C'est ainsi qu'elle obtient de la laine épaisse de différents coloris.



Figure 45 : Laine brute. [Source : RHOUMA, N.2018]

Dès que le fil de laine est obtenu, les responsables de l'association le récoltent pour le remettre à la responsable de la coloration.

2.3. La coloration de la laine

La teinture de la laine est effectuée par madame Mlouka. Celle-ci pratique une teinture entièrement végétale. Toutes ces plantes proviennent de la chaîne montagneuse Kouménienne. Elle manie, de son domicile, l'art de la teinture ancestrale qu'elle a hérité de sa propre mère. En effet, c'est elle qui lui a transmis ces connaissances dès son jeune âge. Cela fait d'elle la seule héritière de ce savoir-faire dans toute la région.

Le cycle débute par la récolte des plantes (cochenille, pomme de pin, grenade, rêne, indigotier, mûrier et fougère). Ensuite, elle lave les plantes avant de les laisser infuser dans l'eau bouillante. Dés que l'eau a changé de couleur, l'artisane intègre la laine dans la marmite jusqu'à ébullition. Elle y ajoute du sel entant que fixateur. La tonalité de couleur de la laine varie selon le nombre de bains et de la quantité de plantes intégrées à la mixture. Suite à ce procédé, la cochenille donne la couleur rouille. Le beige est obtenu par la pomme de pin et la mûre aiguille. La grenade vire au vert militaire. Le rêne et la fougère offrent une couleur café. Le mûrier colore la laine en beige. La garance permet d'obtenir des teintes rouges et l'indigo du bleu.

Maintenant que la laine est imprégnée des pigments colorés, elle est étendue au soleil pour le séchage.



Figure 46 : Portrait de Khalt iMlouka

[Source : RHOUMA, N. 2018]

La laine brute et colorée par *khalti Mlouka* est acheminée à l'association pour entamer l'étape du tissage.

2.4. La technique de l'ourdissage

La phase initiale du tissage consiste en la mise en place de la chaîne. La chaîne du tapis est conçue à base de fils de cotons recyclés et non de la laine, nonobstant les slogans scandés par l'association :

> *« Des tapis purement naturels, 100 % laine avec une teinture végétale. L'existence d'une d'une grande variété de dessins et modèle de sorte à satisfaire toutes les attentes de la clientèle. (Des tapis modernes et traditionnels ayant l'empreinte de la région) ».*

Le poids conséquent des ouvrages tissés contraint l'artisane à utiliser des fils de coton qu'elle juge plus robustes pour supporter la tension que le tapis exerce.

C'est ainsi que la tisseuse, munie de sa pelote, commence à maintenir deux barres de diamètre moyen à la structure en acier. Ces derniers permettent de croiser les fils qui donneront ensuite forme à la lisse du tapis. Les barres sont placées parallèlement. L'une est située près de l'ensouple supérieure et la seconde près de l'ensouple inférieure.
La tisserande mesure la distance qui devrait séparer son ouvrage des deux poteaux verticaux. Ainsi, le tapis doit être placé aux centres et à une distance égale afin d'assurer sa droiture et sa justesse.

Puis vient le temps d'attacher le fil de coton à l'ensouple inférieure. La tisseuse le fait passer du bas vers le haut au-dessus des deux barres centrales. Elle enroule le fil autour de la barre inférieure pour retourner vers le haut. Par un mouvement de va et vient, elle croise le fil avant de le maintenir par le cran des ensouples supérieures et inférieures .
Ces crans permettent de séparer les fils de chaîne à une distance égale et d'obtenir une chaîne homogène. Le geste se répète autant de fois que nécessaire jusqu'à obtenir la largeur du tapis.

Il est important de signaler que tout au long de l'ourdissage l'artisane marmonne des paroles :

> *« Nchallah y khif, Nchallah y jib khidma mostémira »* c'est-à-dire « *Que Dieu fasse que ce tapis soit facile à vendre et qu'il ramène du travail* » (KAMIRI, 2018).

Dès que la chaîne est mise en place, la tisserande retire les deux barres d'acier et les repasse par un bâton qu'elle glisse entre les fils de chaînes afin de séparer les paires des impaires. Le jalon est maintenu en haut de la chaîne, parallèlement à l'ensouple supérieure.

Ensuite, l'artisane réattache l'une des barres d'acier aux métiers. Elle la place derrière la chaîne, à son centre et parallèle aux deux ensouples.

Elle intègre un second bâton entre les fils pairs et impairs de la chaîne qu'elle rapproche de l'ensouple inférieure. Les deux bâtons en bois permettent de bien séparer les fils de la chaîne pour faciliter le travail de la lice.

Puis, la femme lie un troisième bâton en bois à la barre en acier pour commencer à concevoir la lice. En formant des boucles, elle attache les fils impairs à la barre d'acier. Une fois la lice (*nira*) formée, la tisserande retire le bâton qui étaitaccolé à la barre d'acier. Au bout de trois quarts d'heure, l'artisane peut maintenant entamer son ouvrage.

2.5. Le tissage du tapis de laine chez *Kolna Hirfa*

Le tissage pratiqué par les femmes de Ain Drahem est de trois types : Le premier est un tissage ras abordant la technique de la duite. Il permet de concevoir des Klim. Ces derniers sont des tissus traditionnels employés dans l'ameublement entant que coussin ou tapis.

Cet art peut mobiliser plusieurs procédés selon le résultat attendu et les motifs appliqués. Ces techniques sont les suivantes :le tissage régulier et simple, le tissage simple effet de chaîne et trame, le tissage sergé, le tissage à fentes d'armure ou la technique de la duite ou du Klim, le tissage double et simple entrelacement, le tissage avec une trame supplémentaire, le tissage avec une trame décorée, le tissage avec une chaîne décorée, le tissage avec un fil supplémentaire, le tissage avec une trame simple enroulée et le tissage avec une trame combinée et enroulée. Elles sont ci-dessous décrites.

<u>2.5.a. le tissage régulier et simple</u>

Cette méthode est la plus basique. Les fils de chaîne et de trame s'entrecroisent par alternance. Cette technique fonctionnelle permet l'obtention d'une matière homogène lorsque les fils de trame et de chaîne sont identiques. Elle est surtout utilisée pour concevoir la base des Klims ou des produits assez épurés tels que des pochettes rayées, bicolores.

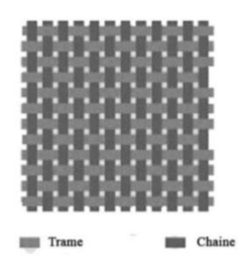


Figure 47 : Tissu régulier et simple

[Source :(HULL Alastair et LUCZYC-WYHOWSKA José , 1993)]

2.5.b. Le tissage simple effet de chaîne et trame

Le tissage simple effet de chaîne consiste à dissimuler la trame sous la chaîne en augmentant le nombre de fils de chaîne par rapport au fil de trame. Cela permet d'obtenir des tapis bédouins.

Quant à la technique effet de trame, elle est exécutée de la même manière, mais en intervertissant la chaîne et la trame. Elle permet de masquer les fils de chaîne et d'éviter leur teinte avant la conception de l'ouvrage.

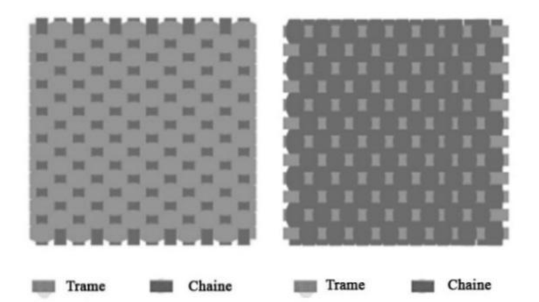


Figure 48 : Tissu avec un simple, effet de trame Figure 49:Tissu avec un simple, effet de chaîne

[Source :(HULL Alastair et LUCZYC-WYHOWSKA José , 1993)]

2.5.c. Le tissage sergé

Cette manière de tisser se distingue de celleprécédemment explicitée. Au lieu d'entrelacer les fils de chaîne et de trame l'un après l'autre, l'alternance s'effectue deux par deux comme indiqué dans le schéma. Cette technique est adoptée pour réaliser des chevrons et des losanges.

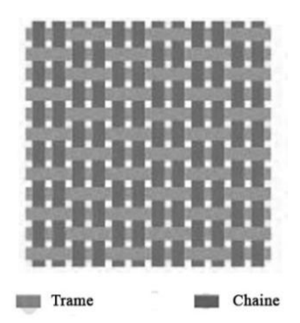


Figure 49 : tissu sergé

[Source : (HULL Alastair et LUCZYC-WYHOWSKA José , 1993)]

2.5.d. Le tissage avec une fente d'armure ou la technique de la duite ou du Klim

Cette technique traditionnelle permet d'obtenir un tapis aux motifs réversibles avec des couleurs juxtaposées. Elle est largement répandue sur le territoire tunisien.

La tisseuse commence par retourner deux fils de trame et les enroule symétriquement autour de deux fils de chaîne adjacents.Cela génère des fentes dans l'armature entre les deux fils de chaîne. Cependant, des formes triangulaires sont tissées afin de minimiser l'ampleur de la fente.

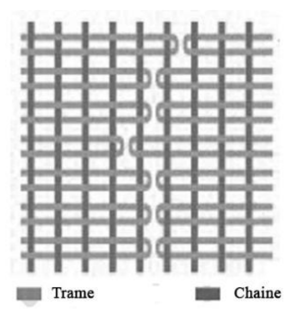


Figure 50 : Tissu avec une fente d'armure

[Source :(HULL Alastair et LUCZYC-WYHOWSKA José , 1993)]

2.5.e. Le tissage double et simple entrelacement

Contrairement à la technique de la duite, ces manières de tisser donnent corps à une juxtaposition de couleurs sans pour autant provoquer des fentes dans l'armature. Cette méthode se base sur un entrelacement et un retournement des fils de trame opposés entre eux. Il donne lieu à un croisement simple ou autour d'un même fil de chaîne occasionnant un

entrelacement double. Cette méthode permet de concevoir un tissu robuste aux motifs et couleurs enchevêtrés.

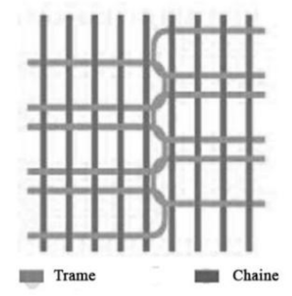


Figure 51 : Tissu avec un double entrelacement

[Source : (HULL Alastair et LUCZYC-WYHOWSKA José , 1993)]

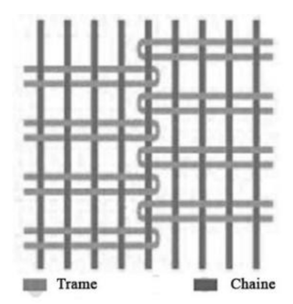


Figure 52 : Tissu avec un simple entrelacement

[Source : (HULL Alastair et LUCZYC-WYHOWSKA José , 1993)]

2.5.f. Le tissage avec une trame supplémentaire

Le tissage avec une trame est obtenu en tissant de manière irrégulière ou en variant l'épaisseur des fibres. Ainsi, la tisserande conçoit un motif en inclinant le fil de trame et en intégrant un fil d'une autre couleur dans l'espace produit par l'inclinaison.

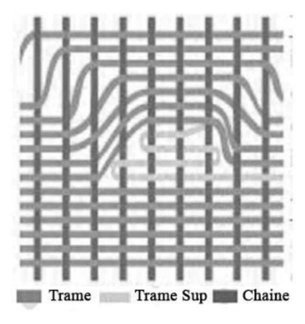


Figure 53 : Tissu avec trame supplémentaire

[Source : (HULL Alastair et LUCZYC-WYHOWSKA José , 1993)]

2.5.g. Le tissage avec une trame ou une chaîne décorée

La méthode de la trame décorée permet à la tisseuse de concevoir des amas chromatiques et des formes géométriques, mais seulement sur le recto du tapis. Cela est obtenu suite à la superposition de deux ou plusieurs fils de trame.

La chaîne décorée est construite de la même manière que la trame décorée à l'exception de l'usage des fils de chaîne. Néanmoins, cette manière de procéder produit des tissus fragiles qui doivent être de petites tailles.

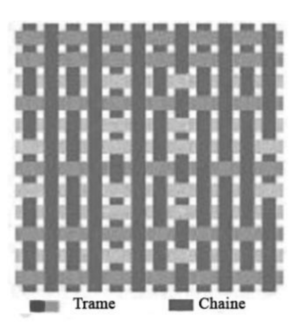


Figure 54 : Tissu décoré.

[Source : (HULL Alastair et LUCZYC-WYHOWSKA José , 1993)]

2.5.h. Le tissage avec un fil supplémentaire

Cette façon de faire consiste à ajouter un ou des fils sur la base pendant le tissage. Ces derniers sont tissés au fur et à mesure avec la base et non brodés au-dessus à la fin du travail. Cela permet d'obtenir un relief sur les produits tissés.

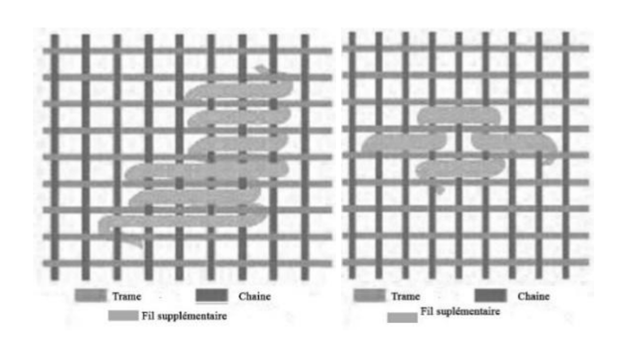


Figure 55: Tissu avec un fil supplémentaire

[Source : (HULL Alastair et LUCZYC-WYHOWSKA José , 1993)]

2.5.i. Le tissage avec une trame simple et enroulée

Le tissage à la trame simple et enroulée offre une liberté d'imagination à la tisseuse, car elle aide à la réalisation d'un grand nombre de formes. Elle accorde une minutieuse finition comparable à de la broderie. Afin de l'obtenir, la femme enroule les fils de trame autour des fils de chaîne. Les trames simples et enroulées peuvent être associées pour aboutir à une trame combinée et enroulée. Une impression de tressage peut être obtenue. Cependant, l'effet visuel dépend du nombre de fils de chaîne que la trame entortille et la direction qu'elle suit.

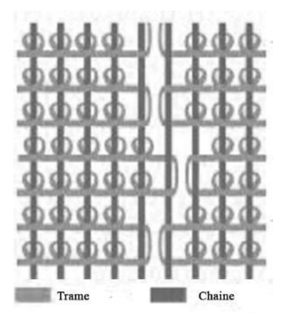


Figure 56 : Tissu simple et enroulé

[Source : (HULL Alastair et LUCZYC-WYHOWSKA José , 1993)]

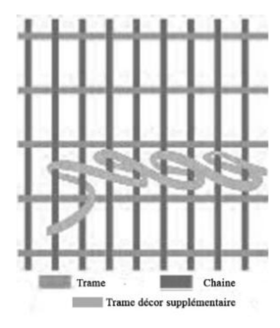


Figure 57 : Tissu enroulé et combiné

[Source : (HULL Alastair et LUCZYC-WYHOWSKA José , 1993)]

Nous pouvons aisément affirmer que le tissage du Klim possède une grande variété de techniques. Celle-ci s'oppose néanmoins à la technique du nouage, car le tissage produit des tapis de basse laine alors que le nouage forme des tapis de haute laine. De plus, par sa technicité, le tissage restreint beaucoup plus la créativité que le nouage, d'où la nécessité pour les artisanes de maîtriser les deux techniques.

2.6. Le nouage du tapis de laine chez Kolna Hirfa

Comme cela a déjà été évoqué, l'autre manière de concevoir un tapis fait appel à la méthode du nouage. Dans ce cas, l'ouvrage compte dix mille noeuds au mètre carré. Cette méthode permet d'obtenir des tapis appelés amazigh.

La conception d'un tapis noué nécessite une solide chaîne supportant une forte tension. Mais la qualité du tapis et sa finesse ne dépendent pas seulement de sa chaîne, mais aussi de l'espace qui sépare ses fils, d'où l'usage d'un métier cranté. L'épaisseur et la catégorie de fils de trame utilisées, leur disposition et leur affaissement contribuent au raffinement de l'ouvrage.

Une troisième manière de faire, spécifique à la région est pratiquée. Elle se base sur les nœuds et comporte quarante mille nœuds au mètre carré. Cela donne naissance au tapis de kroumir, plus dense et lourd que son homologue le tapis amazigh.

C'est ainsi que la technique du tissage de Kroumirie est présentée. Le tissage de haute laine varie. Parmi les techniques employées figurent celles des nœuds symétriques appelés nœuds de ghiordès du nom d'une ville d'Anatolie ou nœuds turcs, les nœuds asymétriques nommés nœuds persans ou nœuds Senne et les nœuds berbères(BEN MANSOUR, 1999, p. 108).

La technique la plus appliquée par les artisanes dans la conception de la majorité des tapis à poil long tunisien est celle du nœud symétrique aussi appelé nœud de ghiordès. Ainsi,la tisseuse prend deux fils de chaîne sur lesquels elle dépose le fil de trame. Puis, elle enroule chaque extrémité du fil de trame vers l'intérieur de chaque fil de chaîne.



Figure 58: Nœud de Ghiordès (symétrique)

[Source :RHOUMA, N.2018]

Quant au nœud asymétrique ou nœud Senneh, il est obtenu en nouant simultanément deux fils de chaîne.La tisseuse intègre la trame sous le premier fils de chaîne et passe au-dessus du second avant de l'entourer.

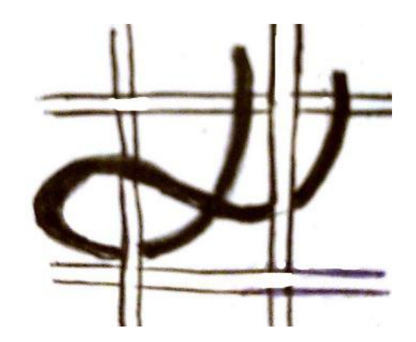


Figure 59 : Nœud Senneh (asymétrique)

[Source :RHOUMA, N.2018]

Il y a également le nœud berbère obtenu lorsque le fil de trame enroule simultanément deux fils de chaîne tout en formant un huit, comme indiqué dans l'image ci-dessous. Dès lors, l'attribution de l'adjectif amazigh ne désigne pas une appartenance culturelle, mais plutôt une technique de fabrication.

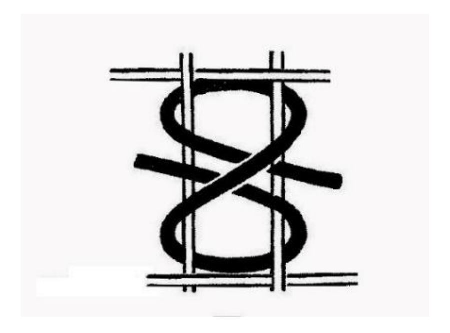


Figure 60 : Nœud berbère

[Source :RHOUMA, N.2018]

L'énumération des différentes façons de nouer invite à se pencher sur le processus créatif du tapis de haute laine :

La conception du tapis de haute laine appelé amazigh débute par la préparation du bord inférieur de l'ouvrage. Son armure appelée chef est simple. Cette dernière achève également le produit au niveau du tin ou bordure supérieure. Ainsi, elle empêche la trame et les nœuds de se défaire et constitue le chef du tapis.

Ensuite, les points sont noués manuellement en entourant le fil de laine autour de deux fils de chaîne. Puis, l'excédent est coupé au ciseau. Dès qu'une rangée de nœuds est terminée, un ou plusieurs fils de trame sont ajoutés pour la fortifier et la fixer .

Ces derniers sont ensuite tassés à l'aide du peigne. Les mêmes gestes se répètent à chaque ligne jusqu'à la fin de l'ouvrage.
Il est important de préciser que chaque fois que la tisseuse arrive au bout de la chaîne, elle entoure, autour de la bordure verticale du métier, plusieurs fils de trame, ce qui forme une lisière. À l'instar du chef, il est nécessaire pour le maintien des fils de chaîne et de trame ainsi que pour consolider l'ouvrage.
Le nœud,aussi appelé le point, apparaît suite à l'entrelacement autour de deux fils de chaîne selon une technique assez précise. Cette façon de lier ou d'attacher deux choses ensemble a, depuis l'Antiquité, été soumise à de nombreuses remarques techniques (Ibid. p108). Nœuds et points composent l'alphabet des artistes-artisanes qui transcrivent à travers eux les multiples symboles étoffant les tapis. C'est ainsi que l'art du nœud donne naissance au velours de laine orné de motifs, de couleurs disposées sur la surface de ses ouvrages. Le nœud ou son nombre au mètre carré détermine également l'épaisseur de l'oeuvre.
En comparaison du tapis de Kroumirie comportant quarante mille nœuds au mètre carré, le tapis appelé amazigh se constitue de dix mille points et est par conséquent plus fin. La longueur des fils composant le nœud peut également provoquer une nouvelle esthétique. L'aspect du tapis varie selon la taille effectuée à la fin du tissage. Ainsi, la densité et le nombre ou l'aspect des nœuds composant l'ouvrage peuvent indiquer sa nature.

2.7. De nouvelles conditions de production : du tissage rituel au tissage fonctionnel)

L'ampleur du travail exécuté dans un nouveau contexte contemporain induit une nouvelle manière de faire. La conception du tapis est dans ce cas prise en charge par une ou plusieurs tisseuses selon les dimensions du tapis. La production s'effectue en continu tout au long de la semaine à l'exception du dimanche, jour de repos des tisseuses. Ainsi, le tissage est perçu tel un devoir astreignant.
C'est-à-dire que tout œuvre tissée doit obligatoirement être achevée. Cependant, contrairement au tissage traditionnel, celui pratiqué par les tisseuses de Ain Drahem ou de Sakiet Sidi Youssef est soumis à cartons systématisés, s'inscrivant entre le tissage traditionnel et le tissage industrialisé.
Dans ce cas, le tissage amazigh intègre bien plus la notion de « coutume » que celle de « tradition ».

Nous entendons par coutume : « la convention ou la routine qui n'a pas de fonction symboliqueou rituelle significative en tant que telle, même si elle peut en acquérir une accessoirement » (HOBSBAWM, Éric et RANGER Terence, 2012, p. 29).

> Celle-ci se veut évolutive alors que « l'objet et la caractéristique des « traditions », y compris des traditions inventées, c'est l'invariabilité. Le passé, réel ou fictif, auquel elles se réfèrent, nécessite des pratiques stables , formalisées de manière normative, se prêtant à des répétitions » (HOBSBAWM, Éric et RANGER Terence, 2012, p. 28).

> « Il est évident que toute pratique sociale qui a besoin d'être effectuée de façon répétitive va tendre, par commodité et efficacité, à développer un ensemble de telles conventions et routines, lesquelles vont être, de facto ou de jure, formalisées dans l'intention de transmettre la pratique en question aux nouveaux pratiquants. Ceci s'applique aussi bien à des pratiques sans antécédent (comme le travail d'un pilote d'avion) qu'à celles qui sont familières. Depuis la révolution industrielle, les sociétés ont été naturellement obligées d'inventer, d'instituer ou de développer, plus fréquemment que les sociétés antérieures, de nouveau résaux de conventions ou de routines de ce genre. Dans la mesure où elles fonctionnent mieux lorsqu'elles sont transformées en routines, en procédures automatiques ou même en actions réflexes, elles ont besoin d'invariance… » (Ibid. p29).

Cette forme de réseau conventionnelle et routinière ne s'identifie pas aux « traditions inventées » vu que leurs fonctions, et donc leur raison d'être, demeurent techniques plutôt qu'idéologiques. Selon la vision marxiste, elle figure plutôt à la « base » qu'à la « superstructure ». La coutume a pour objectif de faciliter les opérations pratiques aisément identifiables. Elle change facilement de manière pour s'accorder avec les besoins pratiques. Mais constamment, elle tient compte de l'inertie que toute pratique acquiert avec le temps ainsi que de la résistance émotionnelle à toute innovation des personnes qui lui sont attachées.
L'émergence de ce phénomène coutumier engendre à son tour l'évolution du statut des tisserandes qui passe à celui d'ouvrières professionnelles.
La réappropriation du tissage amazigh par un artisanat fonctionnel a radicalement changé le statut des tisserands tout comme l'organisation du travail, basée sur la complémentarité et la cohésion productive. Même le statut du produit a évolué. Sa production n'est plus liée aux activités agricoles. Elle n'est plus en relation avec la vie rurale.
En revanche, elle s'est transformée en une exclusivité sectorielle économique et indépendante, préoccupée par les lois du marché et non par la nécessité de préserver la culture communautaire.Ce phénomène induit une introduction de la mécanisation manuelle provoquant une mécanisation mentale.

> «La coupure instaurée entre activités techniques aux fins utilitariste, et activité rituelle, dont l'efficacité s'inscrirait exclusivement dans l'ordre symbolique, entre le rite et l'outil pour reprendre expression de Charles Le Cœur, risque fort de n'être alors qu'une autre manifestation de l'illusion, propre à nos sociétés, selon laquelle les techniques relèveraient du seul ordre matériel de relations de l'homme avec la nature. (...] Cette coupure n'a pas de valeur heuristique, l'établir interdit de comprendre la nature des systèmes sociaux, techniques, cognitifs et symboliques, qui régissent ces relations des hommes avec le milieu dans lequel ils s'inscrivent et dont ils tirent les conditions de leur existence » (BONTÉ, 1999, p. 22).

Ainsi, la méthode du tissage a visiblement évolué et la production du tapis n'est plus uniquement associée à un seul espace qui est, dans ce cas, celui de l'association. Mais deux formes de production se dévoilent :l'une à domicile et la seconde au sein de l'association. Toutes convergent vers le projet Kolna Hirfa maîtrisant les instruments et les informations, liées aux réseaux commerciaux.

La production rationalisée, expansionniste autant que centralisée conditionne l'action-technique. C'est ainsi que le tissage est associé à un circuit long suivi et instauré par les sociétés industrielles et institutionnelles. Une véritable mutation prend forme.

Ces transformations provoquent une révolution du système technique basé sur une technologie mécanique et sur l'organisation sociale du travail.

> « Derrière l'apparence du produit fini se profile un agencement complexe de négociations et de controverses préalables, de redéfinitions des qualifications et des hiérarchies au sein des entreprises, de réajustements de plus oumoins grande envergure de réseaux de producteurs solidaires entre diverses filières techniques, de réseaux de producteurs solidaires ou concurrents, et, *last but not least*, de représentations accélérant ou freinant le processus d'innovation» (BROMBERGER, Christian et CHEVALLIER, Denis, 1999, p. 6).

Dans ce cas, le circuit long sollicite plusieurs intervenants, soit les fileuses, la coloriste, les tisseuses et les responsables qui lient tous ces corps de métiers.

« Assimilables à des modesd'emploi, ces « manières de faire » créent du jeu par une stratégie de fonctionnement différent et interférent» (DE CERTEAU, 1990, p. 51). Ainsi, la tisserande à Aîn Drahem insinue la manière de « tisser » propre au village de Chennini dans le système que lui impose la construction du designer. Elle les intègre en les associant. Elle crée un mode de faire de manière à utiliser l'ordre et le désordre. Sans s'extraire de ce contexte, il faut produire selon les règles et lois. L'artisane implanteau tissage une pluralité et une créativité par un art de l'entre-deux et en tire des effets imprévisibles.

Par rapport à cette homogénéisation, elle manifeste dans une certaine mesure la reproduction de certains caractères du tapis amazigh.

Ainsi, « elle circule, va et vient, déborde et dérive dans un relief imposé, mouvances écumeuses d'une mer s'insinuant parmi les roches et les dédales d'un ordre établi»(Ibid. p. 57). Ces formes de réemploi s'amplifient avec la propagation du phénomène d'acculturation, sans entraver le fait de se référer à un art très ancien. Néanmoins, dans ces formes complexes de sociétés, la tisseuse ne parvient pas totalement à associer la mémoire et la technique entre travail à domicile et travail dans les établissements.

« Le cloisonnement progressif des temps et des lieux, logique disjonctive de la spécialisation par et pour le travail, ne trouve plus de contrepartie suffisante dans les rituels conjonctifs des communications de masse » (Ibid. p. 47). Ce qui provoque une inégale distribution des techniques et des savoirs.

En effet, le travail artisanal à domicile constituerait quarante pourcent du rendement sectoriel. L'évolution de la production domestique de tapis amazigh était vouée à revigorer et dynamiser la créativité artistique et la commercialisation du tissage amazigh.

La fabrication du tapis au coin du feu, du *Kanoun*[68], dans la pièce d'une maison troglodyte, par des femmes préparant leurs teintures naturelles dans de vieux pots de terre,une figure transmise via les ouvrages populaires du passé, regagne le profit grandissant des responsables marketing pour la folklorisation des tapis amazighs. C'est ainsi que des vestiges et empreintes de la culture du tissage traditionnel amazigh subsistent dans ses nouveaux contextes de production, bien qu'ils n'en fussent sans doute pas conscients.

Cette activité féminine se retrouve soumise à une logique capitaliste sollicitant une stratégie marketing et un système de réseautage. Modernisée, elle se transforme en ouvrage théorisé plus ou moins systématisé. Soumise à cette nouvelle forme, la production de tissage mobilise une responsable marketing qui est dans notre cas Rania Mechergui. Cette dernière a pour mission d'assurer la commercialisation du produit. Elle gère également l'ensemble des facteurs associé à la production. De plus, elle fixe les prix et la marge de bénéfice.

Cette forme de production en circuit long peut, dans certains cas, générer des produits chers et de moindre qualité,d'où la dépréciation de l'artisanat tunisien. L'intégration de tous lesprotagonistes de ce circuit dans le secteur de l'artisanat fonctionnel peut provoquer une inégalité de la répartition des bénéfices avec les sous-traitants, car les revendeurs possèdent généralement une marge de bénéfices plus conséquente que les artisanes. D'où le désintérêt de la jeune génération pour le secteur de l'artisanat.

[68] Fourneau bas, en terre ou en métal, apparenté au brasero, utilisé en Afrique du Nord pour le chauffage ou la cuisson des aliments.

> « […] Des « dispositifs » qui ont « vampirisé » les institutions et réorganisé en sous-main le fonctionnement du pouvoir : des procédures techniques « minuscules » jouant sur et avec des détails, on redistribué l'espace pour en faire l'opérateur d'une « surveillance » généralisée » (DE CERTEAU, L'invention du quotidien: 1; arts de faire, 1990, p. XXXIX).

Celles-ci se dévoilent sous la forme d'encouragement étatique tel que le mécanisme de subventions du fonds 21 supposé rémunérer l'effort des « apprenties » par une rémunération mensuelle de cinquante dinars allouée par l'État. Cet investissement a pour objectif d'attirer les jeunes pour réinvestir la filière. Or cette stratégie est contournée par les revendeurs de tapis qui sollicitent uniquement des artisanes à domicile afin de détourner ces aides gouvernementales. Ce qui induit une apparition de lobbies et de monopoles de détaillants.

Ces derniers encouragent la production de moindre qualité sur leur monopole régional.

Ils découragent les jeunes artisanes et démantèlent l'action pilotée par l'ONA pour améliorer la qualité. Face à ce fléau, l'Office national de l'artisanat tente de détourner le circuit en encourageant la création ateliers ou d'entreprises sociales et solidaires assurant le bénéfice des artisanes.

C'est ainsi qu'en droit fil avec le plan de l'ONA, l'entreprise sociale et solidaire *Kolna Hirfa* tente de transformer ces modes de fonctionnement en intégrant les artisanes entant qu'actionnaire et non entant que sous-traitant. Une coopérative apparaît permettant d'amplifier la visibilité et la légitimité des tapis conçus par les artisanes.

Cette forme d'alliance garantit une égalité dans la répartition des gains et des pertes de l'entreprise. Ainsi, elle responsabilise les tisserandes et les intègre réellement dans le marché de l'artisanat fonctionnel.

L'objectif de ce projet est de procurer une meilleure rémunération aux artisanes, d'attirer les jeunes vers ce secteur en voie de disparition et de réaliser des produits de meilleure qualité.

Dans ce cas, le concept d'esthétisme est directement lié à la techno. Ainsi, la beauté d'une production découlerait de l'attention accordée à sa conception. L'approche esthétique est, dans ce cas, fondée sur le savoir-faire technique et l'héritage culturel.

Savoir-faires qui sont pérénisés grâce aux formations proposées par l'Office national de l'artisanat en vue d'appliquer les normes de qualité établies. Les formations comprennent des apprentissages à l'ourdissage intégrant la reconnaissance de la qualité des fils et d'autres concernent la technique du tissage. L'Office national de l'artisanat admet les qualifications du point de vue de la conception des motifs et la dextérité remarquable des artisanes en matière de tissage. Néanmoins, il souhaite améliorer la qualité de la production et changer l'esthétique du produit qui deviendrait attractive en termes marchands.

Face à ce programme, les entreprises artisanales telles que *Kolna Hirfa* sollicitent les designers. Néanmoins, le design est une invention occidentale fonctionnant sur le principe d'espace-temps. Ainsi dans ce contexte la production doit être optimale et conçue dans un laps de temps réduit.

Alors que l'artisanat traditionnel maghrébin repose sur le facteur espace-relation. C'est-à-dire que ce n'est pas l'efficacité productive qui prime, mais le lien rationnel, l'échange et le partage qui se révèle entre les membres d'une même société.

Il est évident que le tapis conçu dans le cadre de l'artisanat fonctionnel est totalement différent de celui conçu selon le rituel imposé par l'artisanat traditionnel. Un passage du principe communautaire à l'individualisme se révèle.

> Un changement total de paradigme se met en place via une nouvelle méthode qui « prend en compte les nouvelles cultures techniques et les innovations contemporaines a pâti, outre de ces incertitudes méthodologiques, d'une focalisation, -bien compréhensible, sur les techniques et les savoir-faire menacés » (BROMBERGER, Christian et CHEVALLIER, Denis, 1999, p. 4).

Dans ce nouveau cadre fonctionnel, les tisserandes ne pratiquent aucune fumigation ni incantation jugées inutiles et considérées comme une perte de temps. Elles préparent encore moins la *bsissa*, plat de fêtes, forme d'échange et de partage associé à la notion de convivialité. Chaque tisseuse travaille souvent seule face à son métier en acier. Ainsi le métier en bois, matière organique symbolisant la vie, la chaleur à l'image de l'humanité est substituée par le métier en acier évoquant l'absence de vie, la froideur et le mécanisme.

L'intégration du métier métallique a été initiée par des associations sous le statut d'ONG pendant le mandat de Zine Abidine Ben Ali. Celles-ci étaient fortement impliquées politiquement et tentaient de procurer des activités aux femmes rurales afin de redorer le blason du président. Cette stratégie a été appliquée du Nord au Sud tunisien. Ainsi, « une tentative de coopérative de tisseuses avec des métiers à tisser en métal regroupés dans un même lieu (maison de jeunes) a échoué à Douiret dans les années 80 » (PARDO, 2003, p. 225).

Cette forme d'investissement a été avortée dans les villages amazighs introvertis du Sud tunisien vu leurs attaches, leurs coutumes, induisant une cohésion sociale.

Elle a néanmoins percé dans les villages amazighs plus ouverts vers l'étranger tels que Aïn Drahem. C'est ainsi que le rituel du tissage est passé de l'espace intime du foyer au milieu collectif de l'association.

Dans les foyers troglodytes de Chenini ou Douiret, un unique métier doit être présent dans l'enceinte de la maison, alors que, dans l'atelier de l'association des artisanes de Kroumirie, ils sont disposés en file indienne afin de permettre un gain d'espace et de temps via le travail simultané des tisserandes.

Un transfert de la sphère productive est tout d'abord constaté. Nous passons de l'univers domestique vers un milieu identifié comme industriel. Ce qui distingue le tissage rituel du tissage fonctionnel n'est pas tant les lieux, mais « ce sont les types d'opérations en ces espaces que les stratégies sont capables de produire, quadriller et imposer… » (DE CERTEAU, L'invention du quotidien: 1; arts de faire, 1990, p. 51).Ainsi, d'un milieu à l'autre, au sein d'une même filière, se révèle une réinterprétation de l'usage spatial, adapté aux nouveaux procédés relevant de mondes techniques.



Figure 61 : Atelier des femmes de Kroumirie à Aïn Drahem.

[Source : RHOUMA, N. 2018]

Aujourd'hui, les éléments du problème ont totalement évolué et la définition du véritable tapis amazigh a également été remaniée. En effet, l'accroissement conséquent du nombre des tapis commercialisés et la propagation des tendances d'hybridation annihilent le concept de tapis ethniquement pur.

C'est ainsi que la tisseuse se retrouve à exécuter son ouvrage sans se douter de la symbolique qu'il évoque tant à travers sa technique que par les signes qu'il contient.

Le tissage qui est dans le cadre traditionnel considéré telle une pratique collective destinée à l'établissement d'un lien social basé sur l'échange devient dans le contexte fonctionnel un simple métier individuel.

Traditionnellement cet art était associé à une pratique spirituelle, assimilé à la prière et permettant une transcendance.Dans l'espace du design, il devient une simple technique destinée à concevoir un produit afin de satisfaire le besoin du consommateur.

Le tissage se transforme en une technique destinée à satisfaire un besoin matériel et financier faute d'être une nourriture pour l'âme.

Dans le cas fonctionnel, le tapis est adressé au consommateur ignorant la subtilité de cette œuvre,tandis que dans le cadre traditionnel, il est offert aux membres de la famille et transmis de génération en génération, préservant ainsi cette symbolique.

Il est évident que le passage du savoir-faire du tissage du cadre traditionnel vers un cadre fonctionnel a totalement modifié tant sa poïétique[69] que la symbolique qu'elle exprime. Cette transmutation a-t-elle également atteint l'esthétique du tapis amazigh ?

[69] Du grec poiein : « créer, inventer, générer »

3. *Kolna Hirfa*, l'esthétique de ses produits et la signification sociale

Le tapis dénommé amazigh est une œuvre qui se distingue des autres styles. En effet, il est facilement remarquable de par sa couleur chatoyante et son harmonie figurative composée d'une symphonie de formes géométriques. Cette esthétique particulière créée par les tribus amazighs fut néanmoins rejetée par certains européens issus de la colonisation. Ils lui reprochaient le désordre de ses figures,l'absence de composition ou l'application d'une composition aléatoire ou même sauvage, la violence de ses couleurs vives et l'irrégularité de sa bordure (RAMIREZ,Francis et ROLOT, Christian, 1995, p. 8). Le tapis amazigh était négligé, car il ne leur rappelait pas les formules habituelles. Sa stylistique paraissait étrange et sauvage pour la majorité de ces étrangers. Ainsi, ils dénigraient sa non-conformité et son dépassement des normes et codes occidentaux.

> « La notion de " code " repose presque entièrement sur le double sens : de l'existence d'une norme, les règles de parenté ou les règles du contrepoint-,on passera sans prendre garde à la construction d'un système plus ou moins formel, structure de parenté, règle d'engendrement d'une grammaire ou de l'harmonie » ((MOLINO, 2009, p. 94).

Suite au rejet relatif de l'esthétique amazighe et à la profusion des canons occidentaux sur tout le continent africain et en particulier au Maghreb, le tapis amazigh aurait pu être apprivoisé et soumis à des changements esthétiques drastiques. C'est cette hypothèse qui sera dans ce cas traitée.

3.1. Le corps des tapis *Kolna Hirfa*

Il est nécessaire de recourir à l'analyse de tapis conçu à Aîn Drahem, mais également dans les régions de sakiet sidi youssef, de kesra et rouhia afin de répondre au questionnement auparavant avancé. Cette lecture hermeneutique concernera huit tapis conçus par les différentes tisseuses. Elle peut se percevoir telle une analyse (neutre) comme l'évoque Molino dans son ouvrage le singe musicien (Ibid.). Le niveau neutre représente une description dénotative de l'œuvre sans prendre en considération les conditions de production, soit les outils et techniques utilisés , ainsi que les conditionsde perception de l'œuvre. Seul l'aspect formel est ici traité.

3.1.a : Analyse N°1



Figure 62 : Tapis d'Aïn Drahem

[Source : RHOUMA, N. 2018]

Nous prendrons d'abord l'exemple des tapis d'Aïn Drahem. Parmi eux, figure l'ouvrage ci-dessus représenté. C'est un tapis amazigh noué par Moufida Ben Arif. Il mesure soixante-dix centimètres de largeur sur cent-quarante centimètres de longueur. Le produit est bichromatique blanc et marron. La base de la tapisserie est écrue alors que le graphisme situé à son centre est marron foncé. L'usage des teintes naturelles claires et foncées procure un effet de contraste au graphisme. En effet, l'association de ces teintes est basée sur le principe de l'harmonie chromatique et du contraste de clair-obscur obtenue à partir de laine naturelle, non teintée. Dans ce nouveau contexte, les couleurs ne possèdent aucune symbolique comme les motifs qui l'habillent.

Des triangles, des sortes de flèches et un poisson sont organisés de manière à définir un axe vertical qui se prolonge à l'extrémité de la composition. Les autres formes stylisent une étoile circonscrite dans deux autres losanges. Ainsi, le tapis est orné par une seule composition graphique épicentre soumis au principe de symétrie centrale verticale et horizontale.

Les motifs ont été inspirés des tatouages de vieilles femmes d'Aïn Drahem pour être ensuite utilisés dans la conception de compositions géométriques. C'est ainsi que plusieurs symboles tels que le triangle, le point, le losange, le papillon, la tête de bœuf et le poisson, etc sont inconsciemment associés.

3.1.b : Analyse N°2

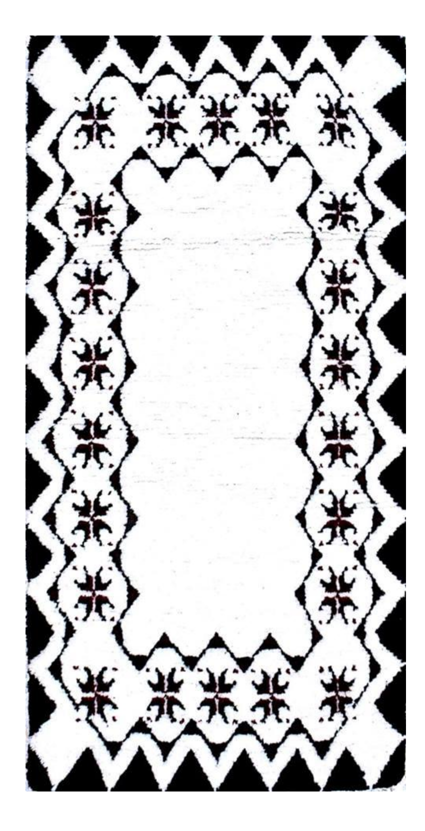


Figure 63 : Tapis d'AïnDrahem

[Source : RHOUMA, N. 2018]

Le second tapis ci-dessus a été créé par Samia Kamiri, tisseuse d'Aîn Drahem. Cet ouvrage de haute laine mesure cent-soixante centimètres de longueur sur soixante-dix centimètres de largeur. Il est composé de deux couleurs marron foncé et écru comme l'exemple précédent. Mais contrairement à ce dernier, le graphisme est disposé en périphérie.

La lecture est appliquée de l'extérieur vers l'intérieur de la tapisserie. Trois zones se distinguent clairement. Le premier cadre est composé par des triangles disposés en file indienne. Le second s'organise par une disposition de deux lignes chevronnées symétrique circonscrivant des croix agrémentées par des points. Le tout modélise un carré blanc.

3.1.c : Analyse N°3



Figure 64:Carré de chaise d'Aïn Drahem

[Source : RHOUMA, N. 2018]

Le produit ici présenté est un carré de chaise mesurant quarante-cinq centimètres de largeur sur quarante-cinq centimètres de longueur et fabriqué par Naïma Daboussi. Il est composé d'une base bleue agrémentée par des croix de couleurs orange et rose, ainsi que des points rouges. Lors de la conception de son produit, la tisseuse a appliqué l'un des contrastes de couleur enseigné en esthétique, soit le contraste chaud/froid et le contraste des complémentaires. Le contraste chaud/froid se perçoit dans l'usage de la couleur bleue désignée comme froide et le rouge, rose et orange perçus entant que couleurs chaudes. De plus, le bleu et l'orange sont des complémentaires.

Quant aux quatre symboles, ils sont disposés symétriquement, aux quatre coins du carré de la chaise. Cette analyse démontre bien l'usage de normes esthétiques occidentales ayant été transmises aux artisanes lors des formations avec les designers Maher Arfaoui, Asma Zakrouna et Skandar Rekik.



Figure 65: Carré de chaise d'Aïn Drahem

[Source : RHOUMA, N. 2018]

D'autres carrés de chaise sont ornés par des symboles dérivant de la croix. Ce dernier mesure quarante-cinq centimètres de largeur sur quarante-cinq centimètres de longueur. Ces dimensions suivent les mesures normatives d'une assise de chaise.

Cette tapisserie au fond bleu est ornée par des files de formes de X. Ils défilent verticalement en quatre rangées parallèles.

Il est évident que les tisseuses ne sont plus libres de leurs gestes et ne sollicitent plus leur imagination. Elles sont dans ce cas soumises à des normes tant dimensionnelles qu'esthétiques. Comme pour les autres ouvrages, elles reproduisent les règles qui leur ont été transmises telles que celle des contrastes de couleurs.



Figure 66: Carré de chaise d'Aïn Drahem

[Source : RHOUMA, N. 2018]

Un troisième carré de chaise aux mêmes dimensions que ces prédécesseurs a été découvert. Celui-ci se distingue par sa base rose pâle et son étoile à six branches grise. À l'image du reste de leurs travaux, les artisanes tentent de reproduire une harmonie de couleurs.

3.1.d : Analyse N°4



Figure 67 : Tapis d'Aïn Drahem

[Source : RHOUMA, N. 2018]

Notre quatrième exemple est un tapis de haute laine fabriqué par madame Chedlya. Cette tisserande de l'association « les artisanes de Kroumirie » a élaboré une tapisserie de soixante-dix centimètres de largeur sur cent quarante centimètres de longueur, à la base blanche et aux motifs marron. Elle applique comme ses consœurs le principe clair-obscur. Les graphèmes représentent le logo de l'association. C'est une fibule composée de triangles. Cette dernière est placée à deux extrémités du tapis. Les motifs sont disposés d'une manière symétrique selon l'axe oblique du tapis. Ainsi, l'une des fibules est située sur le côté supérieur droit alors que la seconde se localise au niveau inférieur gauche. La dimension esthétique est provoquée par les signes amazighs qui les ornent et les enrichissent.

Les symboles épousent harmonieusement ces objets. Ils traduisent la fonctionnalité de ces créations et dévoilent par ailleurs les préoccupations et les frustrations de l'être humain.

> « Ce jugement esthétique se fonde moins sur des critères strictement formels que sur des affects fortement liés à l'imaginaire. Ce n'est pas parce qu'il est beau que l'objet fait rêver ou voir le monde autrement ; c'est parce qu'il fait rêver ou voir le monde autrement qu'il est beau. Le beau ne constitue pas tant une qualité intrinsèque à l'objet qu'un produit de son interaction avec la personne. L'objet lui procure un transport émotionnel et reçoit d'elle, en retour, la reconnaissance de sa beauté » (DERLON Brigitte et JEUDY-BALLINI Monique , 2008, p. 82).

3.1.e. : Analyse N°5



Figure 68 : Tapis d'Aïn Drahem

[Source : RHOUMA, N. 2018]

Ce cinquième prototype de tissage de haute-laine a été conçu par Naïma Daboussi. Il a une dimension de quatre-vingt-dix centimètres par cent-soixante centimètres. Son fond vert relève d'autant plus ses ornementations jaunes. Sa composition se répartit en trois zones. Un premier cadre constitué de chevrons vert et de triangle beige est identifié. Le second est formé par une succession de croix circonscrites par des chevrons de couleurs jaunes.

Ces encadrements définissent un espace central rectangulaire garni par des lignes parallèles formées par une succession de« X ». Le tout est agrémenté par des points.

La composition produite dans ce tapis ressemble énormément à celle appliquée à la seconde tapisserie précédemment analysée. Cela témoigne des influences agissant sur le travail des tisseuses.

3.1.f : Analyse N°6



Figure 69 : Tapis d'Aïn Drahem

[Source : RHOUMA, N. 2018]

Le sixième exemple de tapis ici présenté a été produit par Moufida BenArif. Ce tissage de basse laine mesure cent-soixante centimètres de longueur sur soixante-dix centimètres de largeur. Sa robe grise met en valeur ses ornementations rouges et blanches. Le principe de contraste clair-obscur est distingué de nouveau. Ainsi, cinq espaces se délimitent.

La lecture s'effectuera du bas vers le haut. Une première bande est détectée. Elle se compose par trois triangles eux-mêmes chapeautés par des triangles. Cette forme s'apparente à la représentation de Tanit, déesse punique et libyque, aussi connue sous le nom de Tinnit. Une deuxième bande la succède. Celle-ci est ornée par trois étoiles à six branches disposées parallèlement. Cette dernière composition est reflétée dans l'autre extrémité du tapis via un principe de symétrie.

Au centre de l'ouvrage trois losanges se dévoilent. Ces derniers circonscrits les uns dans les autres sont modélisés par une association de triangles. Le plus grand et le plus petit losange de couleur rouge sont séparés par un losange intermédiaire de couleur blanche.

Cette disposition matérialisant cinq zones distinctes rappelle la composition appliquée sur les tapis traditionnels de Chenini. La tisseuse serait-elle en train de reproduire inconsciemment l'esthétique des tapis amazighs ancestraux ou cela est-il prémédité afin de renforcer la légitimité de son ouvrage ?

3.1.g: Analyse N°7



Figure 70 : Tapis de Rouhia

[Source : RHOUMA, N. 2018]

Le produit, dans ce cas, est un tapis de basse laine conçu à Rouhia dans le gouvernorat de Seliana. Il ressemble assez au travail proposé par les artisanes d'Ain Drahem de par la disposition de la composition qui est similaire à celle précédemment étudiée. Néanmoins, ce tissage se dénote par l'usage de grandes formes géométriques simples telles que les triangles, les chevrons et les lignes droites et par l'association uniquement de couleurs chaudes (jaune, orange, rose et prune).

L'appréciation esthétique des tapis peut dans ce cas être assimilée à un critère d'identification. La couleur et la forme de l'objet singularisent la production. En absence de marque, c'est alors la forme qui permet d'identifier la source du tapis. Ainsi, l'esthétique intervient dans le processus d'identification.

Ces tissages particuliers doivent néanmoins répondre à deux exigences : être beaux, c'est-à-dire réunir tous les critères esthétiques communément établis ; et ne pas se déparer totalement des productions conçues par les tisseuses.

3.1.h: Analyse N°8



Figure 71 : Tapis de Kesra

[Source : RHOUMA, N. 2018]

L'œuvre ici traitée a été conçue par une artisane originaire de Kesra du gouvernorat de Siliana. Cette tapisserie de haute laine comporte uniquement des formes géométriques simples telles qu'une ligne de chevrons bornée par deux lignes droites parallèles. Les motifs de couleur rouille, représentés en relief se dénotent de la base grise. Toute la composition se localise aux pieds de l'ouvrage. Le travail des artisanes de Kesra ne se base pas sur les contrastes de couleurs contrairement à celui d'Aîn Drahem, mais il se caractérise par l'usage d'un jeu de profondeur. Cela est obtenu via différentes découpes. Les nœuds composant le fond du tapis sont découpés à ras par rapport à ceux des motifs.

3.1.i: Analyse N°9



Figure 72: Tapis de Kesra

[Source : RHOUMA, N. 2018]

Le dernier exemple analysé est un tapis fabriqué par Rim Toumi de Sakiet sidi youssef du gouvernorat du Kef. Ce tapis ne comporte aucune couleur, mais uniquement des valeurs (gris et blanc). Il est entièrement décoré par une superposition de chevrons de différentes dimensions. La base du tapis comporte une grande ligne chevronnée surplombée par une bande formant une succession de lignes verticales. Une autre ligne chevronnée de plus petite taille est visible, elle-même surmonté par des petits chevrons. Le tout est couronné par une moyenne ligne sinusoïdale. Ainsi, Rim a souhaité simuler un effet de profondeur en s'amusant avec la dimension de ses chevrons.

3.2. Entre tradition et innovation : la recherche de l'authenticité

Il est évident que les artisanes de chaque région essaient de différencier leur travail via l'application de différentes règles stylistiques tant au niveau chromatique, que dans l'agencement ou la taille de leurs ornements, tout en essayant de préserver l'aspect d'un authentique tapis amazigh. Néanmoins, leurs travaux se rejoignent dans certains points communs tels que la favorisation des productions de haute laine qui renvoie pour les clients étrangers vers une image traduisant le luxe et le confort. Cette catégorie de tissage est la plus appréciée par les européens.

Elle est donc beaucoup plus produite suite aux requêtes d'exportations. Afin de satisfaire les goûts et attentes des occidentaux, la tisseuse a également reproduit des formes plus régulières et épurées représentées sur des fonds colorés neutres et plus fondus.

En effet, selon les propos de madame Sihem Bouzayen responsable de l'atelier des tisseuses de Kesra et madame Nabiha Arfaoui directrice de l'association des artisanes de Kroumirie, leurs tapis commercialisés par *Kolna Hirfa* seraient bien d'authentiques tapis amazigh.

Des propos semblant être approuvés sachant que ce qui détermine l'authenticité du tapis n'est pas fondé sur son âge, son ancienneté et son intégrité physique, mais plutôt sur la reconnaissance des porteurs de la propriété des biens amazighs. Selon la définition du patrimoine culturel immatériel, l'authenticité est basée sur la reconnaissance des biens culturels par les propriétaires. C'est-à-dire que la société dans laquelle est identifié le patrimoine culturel s'approprie ce bien. Ainsi, l'authenticité des tapis amazighs d'Aîn Drahem est attribuée par la reconnaissance de la présidente de l'association Mme Nabiha Arfaoui et de ses artisanes. Les tisseuses assurent une majeure partie du mécanisme en communicant des estimations. Elles promeuvent leur produit par l'usage d'un discours révélateur de l'importance accordée à la tradition. Tradition définie par J. Pouillon comme « un point de vue que nous prenons aujourd'hui sur ce qui nous a précédés », « nous choisissons ce par quoi nous nous déclarons déterminés, nous nous présentons comme les continuateurs de ce dont nous avons fait nos prédécesseurs » (POUILLON, 1975, p. 160). Évoquer la tradition revient à trier dans le passé, à réorganiser selon les méthodes qui corroborent à la légitimation de l'identité régionale via leur allocution.

« Ces mots appartiennent au registre de la tradition, parfois mythique, qui vient légitimer l'authenticité des produits du terroir. On les retrouve également sur les dépliants touristiques » (WARNIER Jean-Pierre et ROSSELIN Céline , 1996, p. 50).

Les tapis exposés et vendus à Aïn Drahem n'obtiennent pas leur caractère authentique suite à leur grand âge, mais plutôt à cause des origines qu'ils tentent d'imiter et qui sont assimilées comme ancestrales. « En tant que processus de rupture, l'authentification fait retour à une situation antérieure, comme dans le cas des produits à l'« ancienne » ou « de terroir » »(Ibid. p. 17). Les acteurs tentent une reconnexion et un rétablissement de l'originel. Ainsi, le phénomène le plus important réside dans la réappropriation collective par les membres du groupe de ce savoir-faire.

C’est ainsi que la collaboration entre artisanes, designers et autres acteurs génère une nouvelle forme d’authenticité explicitée dans les propos de M. Orvell:

> « Au risque de simplifier à outrance et d’amalgamer des tendances qui n'ont jamais été codifiées en tant que telles, on pourrait définir la culture de l'authenticité au début du XX[e] siècle comme une culture qui restaurerait, par l’œuvre d'art, un sens perdu de « la chose vraie » « the real thing ». De manière plus spécifique, elle chercherait à rétablir la connexion entre le travailleur et la chose ouvrée, tout en célébrant les vertus de la machine ; une culture qui affirmerait les valeurs sociales qui permettraient à l'individu de se développer tout en affermissant la communauté des individus ; une culture qui serait basée sur une articulation fonctionnelle entre les parties et le tout, entre la simplicité et le design, et qui serait pourtant complexe et subtile; une culture qui éviterait l'ornement inutile, et qui cependant valoriserait le travail à la main ; elle serait progressiste dans son orientation vers le futur, et pourtant fondée sur un passé défini en termes américains. En bref, ce serait une sorte d'exercice d'équilibrisme, une tentative de synthèse culturelle, entachée par conséquent de tensions impossibles à résoudre »(ORVELL, 1989, p. 115).

Pour assurer l’authenticité générée par l’équilibre entre modernité et tradition, il est nécessaire d’attribuer une histoire au produit. Et l’artisanat est une référence vivement utilisée dans le processus d’authentification. Symboliquement, l’objet artisanal évoque la trace laissée par sa créatrice. Ce dernier confère une forme d’affiliation, de maternité à l’objet, et donc une histoire. Le produit artisanal représente l’archétype d’une nouvelle création, néanmoins authentique étant donné que l’appellation création artisanale supposerait une garantie de qualité.

Différentes preuves telles que l’histoire, la mémoire et les souvenirs techniques sont rassemblées et exposées pour authentifier l'ancrage et la conformité traditionnels.

« L'élaboration d'un corpus de récits, mythes et légendes » contribue à la « construction de la légitimation historique » (BERARD, L et MARCHENAY, Ph, 1995).

Les récits mythologiques fondamentaux ne font pas seulement du tapis amazigh un support de l’histoire, mais une production traditionnelle entourée d’aura. Ipso facto, la manifestation d’un discours des dirigeants légitimant les tapis amazighs comme des objets locaux et le tissage devient un savoir-faire autochtone parfaitement maîtrisé. En effet, « les discours sur les processus techniques sont également constitués d'arguments identitaires : en valorisant des objets, c'est le savoir-faire des gens d'ici qu'on met en avant, c'est leur labeur et leur mémoire que l'on sauvegarde » (BONNOT, 2002, p. 60).

Cette stratégie place l’aspect mercantile au second plan et permet de susciter auprès du consommateur un phénomène d’empathie. Ce sentiment engendre une meilleure appréciation du geste de la créatrice d’objet mémoriel. Ainsi, le produit artisanal œuvrerait dans la revendication de cette unicité qu’il faut absolument conserver.

> « Ces manières de se réapproprier le système produit, créations de consommateurs, vivent à une thérapeutique de socialités détériorées et utilisent des techniques de réemploi où l'on peut reconnaître les procédures des pratiques quotidiennes » (DE CERTEAU, L'invention du quotidien: 1; arts de faire, 1990, p. LIII).

Le consommateur est intégré, alors, entant qu'acteur dans la mission de préservation du tapis amazigh. Cette spécificité qui dévoile des émotions, ne peut pas être traduite par un tapis produit en série.

3.3. L'esthétique des œuvres tissées : entre style et design

La tisseuse essaie de valoriser, par conséquent, son œuvre et même d'élever le tapis au rang d'œuvre unique quasiment artistique, car « l'art est plus qu'une fonction à occuper, parmi d'autres. L'objet qui joue ce rôle est investi par elle, imprégné d'elle. Comme pour une propriété qui le surdétermine dans sa globalité» (CHÂTEAU, 2000, p. 213).

Partant du fait herméneutique indiquant l'émergence du sens de l'instance d'un partage de silence, ce langage visuel muet est tellement bombardé de significations qu'il résume en un système de symboles semblablement simples, voire enfantins. Tout un mode de vie rural est bel et bien représenté à travers ces schémas codés et pourtant ignorés par leurs créatrices. Ce langage herméneutique franchit le seuil du conscient afin d'atteindre le subconscient du consommateur. Il essaie, ainsi, d'exprimer l'indicible et de rendre visible l'invisible, à savoir ce désir et ce besoin de retour aux sources et aux origines, cloisonnées par derrière le système de valeurs des sociétés de consommation. Cette recherche des racines historiques inaliénables remonte à environ une quarantaine d'années. (WARNIER Jean-Pierre et ROSSELIN Céline , 1996).

L'esthétique du tapis a la capacité de plaire à un grand nombre d'usagers d'où la longévité de son histoire. Selon les propos de Gérard Genette dans son essai sur la « relation esthétique » : « L'argument par la postérité est le plus ancien, car il remonte au moins à la doctrine classique ».

Il énonce que le temps (historique) opère de lui-même la distinction entre le bon grain et l'ivraie, et que, passés les engouements superficiels de la mode et les incompréhensions momentanées dues aux ruptures d'habitudes, les œuvres réellement (et donc objectivement) belles finissent toujours par s'imposer, en sorte que celles qui ont victorieusement subi
« L'épreuve du temps » tire de cette épreuve un label incontestable et définitif de qualité » (GENETTE, 1994, p. 128).

La mention imposée sur le produit communément nommé label désigne une appartenance à une élite et confère une identité, signe de noblesse. Ce sceau moderne et profane assure la préservation de l'intégrité du tapis qui est d'autant plus préservée par le pouvoir expressif et l'être qui émane et se diffuse de l'objet faisant de lui une œuvre unique.

Ainsi, ces objets qui paraissent intrigants, possèdent une « dimension d'étrangeté, d'éloignement, d'exotisme, qui rend encore plus fragile, donc plus précieux et porteur d'émotion, le sentiment vécu du lien avec son origine, ainsi que probablement la rusticité de ces objets. Leur relatif dépouillement, l'économie de leurs matériaux ou leur iconographie rendent encore plus sensible par contraste, ce qui reste en eux d'essentiel. À savoir, la continuité du lien avec le lieu et le moment où ils furent créés, et qu'on nomme, « authenticité »» (HEINICH, 2017).

Dès lors, il serait pertinent de s'intéresser au rapport que le tissage d'AïnDrahem entretient avec le folklore et la tradition.

Dans les cas préalablement étudiés, une opposition stylistique entre un style dit ancien et un nouveau est observée. Différemment des unités artisanales traditionnelles, le tapis réintroduit dans l'espace industriel l'esthétique de jadis. Cela permet la coexistence de deux mondes antagonistes. Un nouveau style amazigh se dévoile sous un aspect épuré tant au niveau formel que chromatique contrairement à son ancêtre. Ce conformisme annihilant progressivement l'acte créatif est soumis aux esthétiques scientifiques instaurées par Platon. Ces derniers se retrouvent évoqués dans l'analyse poétique proposée par Roman Jakobson, pour qui les symétries représentent simultanément des caractéristiques de l'œuvre poétique et des indices de leurs valeurs. Ainsi, « la production culturelle offre un champ d'expansion aux opérations rationnelles qui permettent de gérer le travail en le divisant (une analyse), en quadrillant (une synthèse) et en le massifiant (une généralisation) » (DE CERTEAU, L'invention du quotidien: 1; arts de faire, 1990, p. 50).

Cette tendance à la normalisation a été reprise par les designers dans la relecture du tapis amazigh, tout en l'associant au phénomène de retour à la tradition.

Ils métaphorisent les tapis selon l'ordre dominant en les adaptant à ce nouveau registre. À un moindre usage, le processus d'uniformisation se retrouve dans l'accoutumance que les designers font de la culture populaire productrice de langage. « Les connaissances et symboliques imposées sont l'objet de manipulations par les pratiquants qui n'en sont pas les fabricateurs » (Ibid. p54).

Cela permet de rappeler aux acheteurs potentiels la particularité et l'authenticité de la production locale. Dans ce cas, les designers présentent l'imperfection du produit artisanal comme un témoignage du travail humain.

Il faut raconter une histoire pour vendre le produit, car l'aspect fonctionnel de ce dernier n'est pas la seule caractéristique nécessaire à la commercialisation. Ce que propose le designer, c'est en particulier l'histoire que diffuse l'objet. Ainsi, le tapis amazigh est exposé comme étant le produit d'une tradition millénaire, dont la conception repose sur la transmission générationnelle des multiples savoir-faire, trace d'une mémoire collective. Pourtant, la préservation du savoir-faire lié au tissage amazigh n'est pas évidente dans l'ensemble des régions tunisiennes. Cette situation dévoile le perpétuel conflit relationnel qui réside entre le tapis amazigh destiné à la commercialisation et le tapis amazigh emblème régional, symbole d'appartenance identitaire.

Ce conflit est suscité par le fait que les designers imposent des règles auxquels les tisseuses doivent se conformer pour établir un cadre adapté à la modernité. Ces normes permettent de structurer le comportement et la perception des tisserandes qui ne conçoivent plus le tissage comme leurs ancêtres.

Tout en étant assistés et commentés par la population, les changements que subit actuellement le secteur d'activités du tissage ne sont a priori pas assimilés aux représentations induites par la mémoire collective. Ces styles dévoilant l'existence d'un immense écart entre l'industrie idéelle et l'industrie réelle.

Nonobstant le fait que les tisserandes ont transformé l'esthétique et la poïétique du tissage traditionnel dont elles ignorent les significations et les secrets symboliques, la présidente de l'association des femmes de Kroumirie revendiquent totalement le tissage pratiqué dans ces locaux, qu'elle juge amazigh.

Selon ces propos, il serait légitime de contribuer à la revitalisation de cet art, afin d'assurer la sauvegarde de la culture traditionnelle et populaire de la région.

En effet, elle organise en collaboration avec Rania Mechergui, des visites de touristes locaux ou internationaux et se mettent en scène face à eux afin de susciter une impression d'affiliation à cette culture. La conscience de filiation des Hommes à un terroir, des savoir-faire ancestraux, suscite un engouement pour sa région. La formation d'une identité régionale fait appel à l'authentification de produits régionaux, qu'elle-même subventionnera pour la vente. Ces visites et cette théâtralisation du tissage assurent la promotion du produit en le centralisant dans le folklore local.

Rania Mechergui promeut également les richesses de sa région tant sur la scène nationale comme internationale via des événements tels que le forum jeunesse 2018, forum convergence en Tunisie : Économie sociale et solidaire, le séminaire Afrique'Up et le séminaire Régions et cités : European Week à Bruxelles, etc.

Il est évident que l'action du tissage amazigh n'est pas flagrante dans le paysage d'Aïn Drahem. Toutefois, il se caractérise par trois dimensions fortes :

- La conscience de la valeur de la culture locale.
- La volonté patrimoniale de transmission de la culture artisanale
- L'investissement quotidien via des actions régulières sous la forme de performances, de cours et de communication dans le tissu local, régional et national.

Ces convictions sont accentuées par l'implication des designers. En effet, une nouvelle génération de designers apparaît. Celle-ci maîtrise et revendique le savoir-faire artisanal qu'elle applique dans la création d'objets s'inscrivant entre tradition etmodernité. « La tradition, la nature, mais aussi l'innovation du moment qu'elle est historiquement justifiée, « authentique », sont alors mises à contribution » (WARNIER Jean-Pierre et ROSSELIN Céline , 1996, p. 60). Ipso facto, les tisserandes associent technologie et tradition en les assimilant au patrimoine. La définition de la modernité proposée dans ce cas, correspond à celle avancée par G. Simmel (1900/ 1987), à savoir dans un paradoxe entre liberté et tendance destructrice de cet affranchissement suscitant la peur d'égarer son âme et son identité. La solution de cette contradiction réside dans l'élaboration d'une pratique dialectique tissant un lien entre la technologie et ce retour aux origines.

De ce fait, les tisseuses réintègrent le tapis amazigh dans les intérieurs en le réinventant sur la base de compromis entre une ambiance typique et nostalgique et des normes réglementaires, des exigences de productivité et d'innovation. Ils font du tapis une entité reliant deux singularités antagonistes, une cessibilité mercantile empirique et une authenticité onirique. En effet, les designers subvertissent le tissage en les transformant en fonction des références internationales.

> C'est ainsi qu'« objets et techniques empruntés et adaptés peuvent appartenir à des mondes contigus dont les acteurs se connaissent et confrontent directement leurs savoirs, mais ils peuvent aussi procéder de la mise en relation d'univers éloignés et témoigner de ces processus de « créolisation » » (BROMBERGER, Christian et CHEVALLIER, Denis, 1999, p. 8).

Une forme de rétro-innovation se met en place. Cela consiste en l'aménagement technique de production traditionnelle selon les normes de production en série. La forme traditionnelle du tissage n'est pas réactivée, mais transformée selon l'organisation des modes de production industrielle. Dans ce cas est traité le vaste domaine de la « technologie appropriée » correspondant à une association de pratiques traditionnelles et modernes.

Les designers « bricolent avec et dans l'économie culturelle dominante les innombrables et infinitésimales métaphores de sa loi en celle de leur intérêt et de leurs règles propres » (DE CERTEAU, L'invention du quotidien: 1; arts de faire, 1990, p. XXXIX). À un moindre degré, une équivoque semblable s'insinue dans ces pratiques avec l'usage que les « élites créatives » font des cultures dans un contexte imposé par l'occident.

Ce phénomène témoigne d'une juxtaposition de deux tendances antithétiques et complémentaires, celles de l'uniformisation et de l'authenticité à travers un retour au patrimoine qui s'étend à divers domaines tant matériels qu'environnementaux.

En plus d'un penchant pour les jeans et les baskets, s'ajoute le goût pour le fait main et les produits du terroir créés selon une tradition familiale. Cette ferveur pour le typique afflue au flux de la standardisation des pratiques et s'est accentuée lors de ces trois dernières décennies au bénéfice d'un processus de retour aux sources (BROMBERGER, 1979).

Ce type d'implication dépend non seulement de la maîtrise de ce savoir-faire, mais également de l'évolution des goûts et des sensibilités qui ont progressivement convergé vers la mode ethnique. Celle-ci voit le jour dans les années 90 avec l'émergence de la mode vestimentaire atteignant ensuite l'intérieur des habitations contemporaines.

Elle correspond à une fusion et interférence du style ancestral issu de peuples étrangers, tribus lointaines et modernes propres au stylisme occidental épuré.

Le designer tente à travers cette tendance de recréer une atmosphère du bon vieux temps. Ce style se caractérise par son attrait pour les produits inspirés des modèles traditionnels et des techniques ancestrales telles que le tissage.

Il se distingue également par un usage de matériaux naturels tels que la pierre, le bois, la laine, etc. Il est loisible d'affirmer que la mode ethnique est directement connectée avec l'esthétique d'une certaine culture que le design pense enjoliver.

Plus qu'une mode, la tendance ethnique retrouvée dans les intérieurs contemporains représente pour certains un art de vivre, un état d'esprit retournant à l'essentiel, un style authentique obtenue par l'association et l'harmonisation d'objet issu de diverses cultures.

Ce mouvement s'apparente au slow design qui se soucie du développement durable, du recyclage, qui utilise un minimum de matériaux et adopte un mode de fabrication fait main, non polluant.

L'idée est donc de se replonger dans les sources originelles, à l'essence même des objets et de réapprendre à les apprécier à leur juste valeur. Via la réintégration de l'objet « populaire, associé au naturel, au vrai, au naïf, au spontané, à l'enfance » (DE CERTEAU, La Culture au pluriel , 1993, p. 53), il revendique le retour à un artisanat local et revisite les authentiques produits du terroir en les stylisant et les épurant ; car pour le designer « l'esprit nouveau ne méprise personne ; dans la nature, dans l'humanité rien ne lui est indifférent[23] » (Ibid. p55).

Le designer se donne pour objectif de conserver les traits d'une diversité menacée, populaire directement associée à la vie paysanne, en restaurant le patrimoine immobilier et intégrant des pièces particulières au mobilier contemporain. Il œuvre selon une stratégie bien déterminée. Sa création d'abord psychique évoluera sur trois étapes : En premier lieu,une conception quasi spontanée se dessine. Celle-ci est en rapport avec l'idéal dans l'imagerie populaire et dans la perception de la tradition. Puis, l'organisation raisonnée de cet idéal se forme dans l'œuvre de génie sollicitant la conscience et l'art. Enfin, l'incarnation de cet idéal dans la réalité se met en place tout en recherchant un progrès social. Ce processus porte une forte attention aux mécanismes sociaux et cognitifs de transmission et de circulation des savoir-faire qu'elle souhaite sauver.

C'est ainsi que dans le réinvestissement de l'art populaire assimilé comme « tout ce qui se produit dans le peuple, loin de l'influence des centres urbains » (Ibid. p54), le rétablissement d'une vie provinciale sanctionnée par l'évolutionnisme globalisant apparaît. Le souhait d'une rénovation sociale retrouvant la vie paysanne au reflet de l'ouvrier apparaît.

Il peut se manifester à travers une tendance misant sur le retour aux sources via un usage du savoir-faire du tissage ancestral. À travers ce réinvestissement de l'objet perdu, le designer cherche à insuffler une poétique au produit contemporain. Il œuvre dans et selon le concept du « régionalisme ». C'est-à-dire qu'il persiste à la sauvegarde historique de la culture locale dans le paysage général de l'artisanat. Le designeressaye de relancer la production du tapis au nom de la tradition qui représente une valeur contemporaine sûre.

Les designers révèlent via le tissage « de grandes régions liées à des cultures et conditionnées par les pratiques des designers eux-mêmes. Ceux-ci piochent en effet dans la racine profonde de leur propre culture et en extraient des référents communs » (VALERIE, Guilliaume; HEILBRUNN, Benoit et PEYRICOT, Olivier, 2003, p. 94). Ensuite, ils les partagent avec les usagers par le biais du mobilier créé et commercialisé.
Leur approche représente une stratégie d'innovation, capable d'analyser et de proposer des solutions pour la réinvention du tissage amazigh sans uniquement se soucier de l'esthétique ou de la forme. Dans ce cas, ils se définissent plutôt comme la matrice créatrice focalisée sur les attentes de l'usager et la finalité du produit.
Ils ont aussi pour objectif d'intégrer l'esthétisme dans des créations design via une collaboration avec les artisanes. L'idée de ces designers « consiste à "transformer la prose en poésie"(Paul Rand) » (Ibid. p. 53). Ainsi, ils jouent un rôle dans la redéfinition d'une esthétique du codifiant, sans pour autant être capables d'atteindre un seuil d'esthétisme qui conférerait à leur création une aura et les élèverait par conséquent à l'authenticité d'un tapis traditionnel amazigh. Une opération de patrimonialisation est mise en place. Elle permet de transformer les productions locales et emblèmes nationaux tout en leur attribuant un supplément d'âme et de prix. Cette stratégie consiste en un emprunt par indigénisation créative induisant une métamorphose du procédé de création et de l'objet en péril.

3.4. Design et modernisation de l'artisanat

Il est évident que cette reproduction ne se dévoile pas sans emprunts, transformations, innovations, si bien que ces techniques présentées comme traditionnelles sont de belles infidèles. (BROMBERGER, Christian et CHEVALLIER, Denis, 1999, p. 5). En effet, le designer n'intervient pas seulement au niveau esthétique de l'ouvrage, mais il revoit également la technique avec tous ces procédés et artéfacts qui entament une nouvelle carrière. Il intègre les tapis dans des filières étrangères à son lieu d'origine tel que le revêtement de meuble en l'adaptant. C'est ainsi qu'il détourne la fonction première du tapis et lui confère d'autres usages. Cependant, ces modifications seraient estimées sans conséquences sur ce qui constitue le particularisme réinventé et une partie de la qualité du tapis amazigh tunisien.

Le couple Artisanat et Design se dévoilent dès lors où le design conçu comme un savoir-faire artistique plonge dans l'esprit déco de ce XXIe siècle en créant des objets auxquels il ajoute toutes les petites commodités de la culture et ses formes de vie. Une nouvelle esthétique naissante, bien que rarissime, opte pour la réinvention du passé en puisant dans l'imagination des artisanes et dans tout leur savoir-faire technique et graphique allant de Tanit au losange et à la main de Fatma.

Le phénomène fait place au problème de l'intensification de l'utilisation des produits artisanaux intégrés dans une production design. Les approches philosophiques aux intérêts sémiotiques prennent part au débat en essayant d'envisager des recommandations possibles à remédier à cette situation problématique.

Une réalité objective est celle de la contextualité socioculturelle hors de laquelle artisanat et design subissent une transmutation du sens tant qu'ils s'inspirent de la tradition, source inépuisable de création. De ce fait, toute volonté cherchant à appréhender l'apport de la créativité dans l'art du design. Celle-ci ne peut se rendre compte de la réussite prouvée par les jeunes concepteurs luttant contre l'industrialisation afin de garantir une survie « symbolique » de l'artisanat, en tant que savoir-faire menacé d'abandon et de disparition.

Le processus de modernisation de l'artisanat se déclenche. Les tapis amazighs, porteurs de cet esprit millénaire sauvegardé continuent à incarner les valeurs d'authenticité usant d'un nouveau langage d'esthétisation. Les questions traitées dans ce sujet demeurent attachées à l'appropriation fonctionnelle d'une esthétique ancestrale. Elles renvoient vers le dilemme de la préservation de la « présence auratique » dont parle Walter Benjamin.

En fait, l'intégration des tissages amazighs parmi les multiples créations du design contemporain en Tunisie dévoile l'intention d'opérer une réconciliation entre l'acte d'appropriation industrielle du produit et la restructuration significative de son authenticité. Cela correspond à l'idée d'une modernisation de l'artisanat au sein d'une « unicité », d'une originalité, d'une authenticité mise en évidence notamment par Zilberberg.

Le sémioticien commente un phénomène de radiation du passé dans l'icimaintenant qui assure la réactualisation de l'instanciation de l'objet. (BEYAERT-GESLIN, 2012, p. 64). Au cours de la mécanisation de la création artisanale, marquée par la production industrielle sérielle, le style amazigh acquiert une survie à travers le dépassement de l'expression symbolique de ses signes. Elle atteint le seuil de la fonctionnalité pour franchir la phase d'union esthétique totalitaire entre le passé et le présent. C'est cette communication qu'Anne Beyaert-Geslin désigne par le terme d'« intersection de présence » (Ibid. p64).

Cet enjeu surgit de la modernisation de l'artisanat tunisien par le biais d'une conduite fonctionnelle. Celle-ci s'exprime par rapport à la réconciliation assez délicate entre d'une part l'assurance d'une continuité de la praxis ancestrale menacée d'oubli et d'autre part la garantie d'une préservation de l'authenticité de la création artisanale avec toute sa richesse symbolique et esthétique. C'est l'intégration du style amazigh dans les produits artisanaux contemporains qui confère une authenticité à ces productions de l'ici et du maintenant.

Cette tentative peut apparaître telle une intention mémorielle de la forme artisanale risquant de déraper vers une tendance d'imitation d'une tradition millénaire. Alors que la production traditionnelle est amplement une constitution sociale, il ne peut jamais être imitation identique de l'héritage du passé.

Selon les propos de Bruno Latour dans son ouvrage *Nous n'avons jamais été modernes* :

« On ne naît pas traditionnel, on choisit de le devenir en innovant beaucoup» (LATOUR, 1991b, p. 103). C'est là où réside le paradoxe idéologique et technique de ces reproductions. La patrimonialisation s'associe à l'innovation et conçoit, par des compromis, des imitations relativement infidèles. Dans ce cas, l'instance créative est emprisonnée dans les limites d'une imprimerie des valeurs d'un passé antérieur.

Une décision collective se révèle. Cela consiste à se référer à l'art primitif amazigh, perçu tel que le support de la mémoire collective. Certains y verront le trésor caché d'une relation graphique, source « naturelle » et « primitive », alors que d'autres l'interpréteront comme une unité de la culture universelle. Ce choix confère à ces créations une dimension d'exotisme, en les rendant plus précieuses et porteuses d'émotion, et leur attribue un sentiment de vécu et lien avec leur origine.

> Dans ce cas « l'objet est clairement un ailleurs : géographique, temporel et mental. Il est ce par quoi l'esprit s'échappe, et indissociablement, cela même qui lui échappe. Il se confronte à ce qui transcende l'expérience ordinaire, donne à sentir ou pressentir l'existence de la réalité supérieure, se fait porte ouverte sur le mystère, l'imaginaire » (HEINICH, 2017, pp. 225-229).

Il est la fadaise d'un lieu commun, la reprise naïve des justifications indigènes à des fins mercantiles. Il ferait du tapis un ailleurs exotique qui permettrait un retour aux origines. Ainsi, l'un des objets de cette réappropriation du tissage amazigh représenterait une revendication des origines tunisiennes, mais tout en étant soumis à bien des transformations.

> « C'est-à-dire que la revendication culturelle n'est pas un phénomène simple. Linéaire pris et suivi normalement par un mouvement qui dégage son autonomie, c'est d'exhumer, sous la manifestation culturelle qui correspond à un premier temps de prise de conscience, les implications politiques et sociales qui s'y trouve engagées » (DE CERTEAU, La Culture au pluriel , 1993, p. 128).

Cela démontre que dans l'espace technocratiquement bâti, écrit et fonctionnalisé, les divers investisseurs de la reconversion industrielle du tissage n'ont pas attendu pour élaborer cette image du tapis amazigh.

Ils entrelacent étroitement certaines références identitaires amazighes, notamment celles qui structurent les discours autochtones combattants, gardiens des traditions et protecteurs de la culture et l'associent à quelques arguments commerciaux basés sur le mythe amazigh dévoilant leur lien avec le tissage.

À travers leurs discours, ils confèrent une valeur symbolique au tapis. Ils transforment la chose inerte et abandonnée en produit muni de sa propre existence.

« Ce qui signifie effectivement que le produit n'est pas compétitif en termes de coûts de production et de prix, mais qu'il est compétitif en termes d'image » (Western Isles Enterprise 1993b) » (BROMBERGER, Christian et CHEVALLIER, Denis, 1999, p. 197).

Le tapis amazigh n'est plus un simple objet, mais il devient le porte-drapeau de la culture tunisienne.

> Dans ce cas, « le terme *culture* intervient dans « la diffusion de la culture »…
> Il désignera ainsi : un patrimoine des « œuvres » à préserver, à rependre ou par rapport auquel se situe (par exemple la culture classique, humaniste, italienne ou anglaise, etc..). A l'idée d'« œuvre » à diffuser, s'ajoute celle de « création » et de « créateur » à favoriser, en vue d'un renouvellement du patrimoine» (DE CERTEAU, La Culture au pluriel , 1993, p. 167).

À l'égal des artéfacts du passé, il mène à une sensation d'affiliation à une culture unique, mais néanmoins en évolution.

En effet, le tapis amazigh est résigné à une perpétuelle évolution tant esthétique que symbolique permettant pour ainsi dire sa survivance.

Ce phénomène de mutation est suscité par bien des facteurs. Parmi eux est évoquée l'histoire politique. Suite au protectorat français de 1881 à 1956, le pays évolue sous l'autorité coloniale. C'est ainsi que la Tunisie se conforme aux normes françaises. L'omniprésence de toutes formes d'institutions françaises a influencé toute pratique sociale dont le tissage. Avec l'implantation de l'Eglise dans certaines zones du pays, l'apprentissage du tissage aux jeunes autochtones a clairement été métamorphosé par des religieuses françaises.

C’est ainsi que les membres de l’association les artisanes de Kroumirie ont pu former un ensemble de créatrices dotées d’un don hérité de ces femmes de foi.

La présence étrangère en Tunisie a également fait basculer le mode de vie de l’aspect traditionnel à un autre occidentalisé. Ce qui provoqua un mépris pour les coutumes ancestrales considérées comme rétrogrades. Ce refoulement de la tradition a été plus tard encouragé par le premier président Bourguiba. Par l’usage de la psychanalyse, le refoulement de ces origines serait aisément expliqué. C’est ainsi que la société se retrouve attirée par la modernité reflétant l’image de l’ancien protectorat, image perpétuellement idolâtrée. Ainsi, l’objet incarnant la modernité devient plus attrayant. Il permet de symboliquement adhérer à une culture matérielle accommodée des attractions de la modernité aux yeux de ceux qui en sont privés.

3.5. Tissage, acculturation et crise identitaire

Ce phénomène reflète le désir ardent d'une évolution sociale au prix amer d’un oubli, déni identitaire produisant un désert culturel. À bien des égards, l'acculturation est une mutilation volontaire qui touche toutes les formes de production sociale telles que le tissage. Elle a pour seul objectif la recherche de la considération de l’autre, étranger et supérieur. Cette imitation tunisienne de l’occidental suscitée par l’apparition d’une crise identitaire et culturelle au sein de la population s’encadre dans un contexte étendu.

> « En premier lieu, il se caractérise par la logique d'une société productiviste qui a répondu aux besoins élémentaires de la population payante et qui, pour s'étendre, doit analyser, développer et satisfaire des besoins « culturels » chez sa clientèle : ainsi la psychanalyse est source de profit pour le publiciste ; la psychologie est rentable dans ; l'organisation de l'entreprise ; … S'y ajoute l'inaptitude des actions ou des planifications économiques à répondre vraiment aux nuisances qui, passé un seuil, sont engendrées par le progrès lui-même... Enfin il faut signaler l'absence de critères fondamentaux susceptibles d'éclairer les prévisions ou les réorientions devenus nécessaires dans un système proportionné de plus en plus à des « hommes qui veulent avoir quelque chose » et de moins en moins à ceux qui « veulent être quelqu'un » ...Plutôt qu'un ensemble de « valeurs » à défendre ou d'idées à promouvoir ; la culture connote aujourd’hui un travail entreprendre sur toute l'étendue de la vie sociale » (Ibid. p. 166).

Ce malaise identitaire a été partiellement remédié après la Révolution du jasmin de 2011. C’est à ce moment qu’une certaine catégorie sociale libérée de ses chaînes a commencé à rechercher un retour aux sources et à revendiquer cette identité amazighe. Le mot identité évoque dans ce cas la pensée européenne qui relève de l’être. Ce qui signifie un « étant le même » articulé par la question de l’être.

Platon définit l'identité « comme étant toujours pareille à soi ». Mais celle-ci s'affirme selon Aristote par la démonstration d'une différence. Une ultime différence livre l'identité via un phénomène de tribalisation apparaissant suite à la rupture du processus d'unification nationale menée par une standardisation.
Le mouvement nationaliste et idéologique épuisé par la Révolution du Jasmin permet l'émergence de ces groupes réprimés. Une communauté fondée sur une appartenance ethnique et un lourd passé revendique son identité. S'opposant au système d'homogénéité, ils réclament leur culture basée sur des traditions ancestrales. Face à ce phénomène, l'État commence activement à encourager l'émergence d'une identité amazighe en institutionnalisant les productions de cette origine. Il met en place une politique du patrimoine encourageant sa conservation et sa transmission, en sollicitant des designers pour mener à bien la barque de la patrimonialisation.
Surfant sur cette vague, certains designers décident de récriminer le riche patrimoine du savoir-faire artisanal. Ce qui dévoile bien des problématiques.
Ce mouvement a inspiré de nombreux artisans et designers qui ont exploité des entités primitives afin de revendiquer ces origines et de contrer cette anomalie. Ils tentent de satisfaire un manque, une frustration du désir, un fantasme patrimonial dominant le monde contemporain.

> « Les frustrations individuelles se projettent dans les manques engendrés par la conjoncture historique et exigent une rupture avec celle-ci. La rupture se joue dans l'imaginaire, par la production d'objets matériels qui leurrent le désir» (WARNIER, Jean Pierre et ROSSELIN ,C, 1996, p. 16).

La psychanalyse de Freud perçoit en ce sentiment une production psychique assignée à satisfaire ce besoin ou à remédier à une crise identitaire générée par la mondialisation. C'est ainsi que les designers cherchent à se réconcilier avec une véracité fantasmatique en faisant autrement que ce qui était à présent proposé. Ils se retrouvent à promouvoir la culture locale tant aux yeux des consommateurs autochtones qu'à ceux des peuples étrangers. Ils tentent d'attribuer au tapis une authenticité par le biais d'un retour à la nature et au passé. Les tapis suscitent un exotisme générant une double référence parce qu'ils symbolisent l'harmonie non médiatisée entre l'homme et la nature, et dont la réalisation proviendrait des origines de l'humanité.
Ipso facto, l'intégration des designers dans la conception du tapis compte bien entendu parmi les agents capitaux du mouvement de ce produit. À l'origine, l'établissement d'une

coopération entre ces derniers et les artisanes était voué à minimiser les risques d'échec. Une forme de design social se met en place. Entant qu'activité créatrice contextualisée, il assure l'adaptation de l'individu à la société et à l'environnement. Habitué à travailler dans des situations d'incertitudes, le design social ou co-design adopte une attitude holistique et procède par modélisation complexe des situations de projets. Sa logique se nourrit de l'usager et non uniquement de l'expertise du concepteur qu'il est. Via l'éco-conception, il implique toutes les parties pertinentes du projet afin que tous les acteurs puissent participer à la réorganisation de la situation et de l'environnement.

En plus de la collaboration avec les artisanes, les designers invitent le consommateur à créer son propre tapis personnalisé à son image. Il a ainsi le choix d'agencer les couleurs, les symboles, la dimension ou la forme de son tapis à sa guise, faisant du produit une œuvre originale.

Selon la définition avancée par Kopytoff en 1986 : la singularisation représente un processus qui extrait le nouvel objet de la sphère des marchandises (KOPYTOFF, 1986).

C'est-à-dire que dans notre cas le tapis est singularisé, « démarchandisé » lorsqu'il intègre l'univers personnel et subjectif de son nouveau propriétaire. Ce phénomène peut toucher tous les objets, pièce unique, création manufacturée ou industrialisée, mais il diffère selon sa nature. Cette définition de Kopytoff représente un continuum qui s'étend de l'objet le plus personnalisé, au plus standardisé. Ainsi, la singularisation revient à conférer une forme d'unicité au tapis même non personnalisé en se l'appropriant et en l'intégrant dans la vie quotidienne. En effet, ce qui fait l'unicité d'un produit, c'est l'histoire que le consommateur lui attribue, tisse autour de lui, et la manière selon laquelle il va l'associer aux autres objets. Ce tissage fait partie du quotidien du propriétaire, lui rappelant d'agréables souvenirs de rencontres et de voyages. Le tissage est donc « naturellement » unique, bien qu'il n'ait rien d'exceptionnel et qu'il peut être présent dans d'autres espaces. Par son appropriation, le détenteur marque le tapis ou déteint sur le tapis au sens propre et figuré en l'assimilant à son histoire personnelle et édifiant la suite historique du tissage. C'est ce vécu, ce lien avec l'humain que les consommateurs recherchent à travers le produit artisanal.

L'actuelle tendance commerciale est au marché de la singularisation dans l'antre de la marchandisation, proposée de prime abord, comme une stratégie marketing. Ainsi dans tous les domaines confondus, le consommateur est incité à acquérir des produits uniques, mais aussi à participer à leur création.

> Le tapis « est ainsi vendu « à la carte », le consommateur, longtemps considéré comme un récepteur passif, pensant dicter aujourd'hui ses propres choix. Au caractère personnalisé de la production, s'ajoute une forme particulière de contact ente le distributeur et le consommateur, le premier s'adresse non pas au consommateur en général, mais à Monsieur Durand ou madame Dupont : ce sont les mailings personnalisés » (WARNIER Jean-Pierre et ROSSELIN Céline , 1996, p. 148).

Cette nouvelle tendance de co-design engendre des problématiques. La réorganisation ancestrale du négoce a lentement évolué, donnant au designer un rôle actif dans la transformation des formes. De simple acteur, il est vite devenu le commanditaire du tapis, tentant d'orienter la production afin de satisfaire ses contraintes commerciales.
C'est ainsi qu'il est obligé de maîtriser un marché caractérisé par l'abondance des produits soumis à l'uniformisation et à la perpétuelle innovation. Ces designers sont évidemment attentifs aux attentes des consommateurs nationaux et internationaux. Ils essaient de se conformer à l'ordre et aux structures mentales référentiels des consommateurs afin d'éviter leur rejet.

Dans sa quête de l'acquéreur étranger, le designer présente le tapis amazigh comme une preuve et trace des origines communes de l'Homme. En effet, certaines expériences ont démontré qu'en réorientant le patrimoine local, le designer pouvait extraire le tapis de son carcan passéiste et poussiéreux. À l'instar de Kolna Hirfa, il parvient à élaborer des stratégies adaptatives et à inventer des procédures permettant au produit artisanal tunisien d'affronter les aléas du marché international. Dans ce cas, le tissage devient une activité économique mettant directement en rapport les hommes et dévoilant simultanément les dimensions humaine et communautaire. En effet, une relation dialectique apparaît via le lien entre le design et l'artisanat qui revêt un caractère préhistorique afin de se représenter telle une entité du patrimoine universel. Des variantes de cette forme de tissage sont retrouvées dans bien d'autres cultures telles que la civilisation amérindienne. Néanmoins, l'expression esthétique de ce style de tissage varie selon les civilisations.

> En sachant que, « l'expérience esthétique, située nécessairement du côté de l'esthétique, « n'est pas une réalité simple, réductible à une essence, à une définition par conditions nécessaires et suffisantes, c'est un mixte, une combinaison d'éléments hétérogènes, variable, selon les sutures » (Molino, in Molino et Natiez, 2007b, p.382) » ((MOLINO, 2009, p. 61).

Dans ce cas, tout individu peut s'identifier à lui et reconnaître en lui une notion d'appartenance universelle. L'argument affectif influence directement l'esthétique de l'objet. Selon la formule kantienne, le beau plaît sans concept.

> En effet, Leroi-Gourhan écrit que: « ce code des émotions esthétiques est fondé sur des propriétés biologiques communes à l'ensemble des êtres vivants, celles des sens qui assurent une perception des valeurs et des rythmes ou plus largement même, depuis les invertébrés les plus simples, une participation réflexe aux rythmes et une réaction aux variations dans les valeurs » (LEROI-GOURHAN, Le geste et la parole, II, La mémoire et les rythmes, 1965).

Cette identification collective facilite alors la commercialisation de ces produits non seulement sur le territoire tunisien, mais également à l'étranger.

Face à l'obligation de satisfaire une collectivité d'entités disparates tant au niveau de leurs goûts que de leurs intérêts, le designer se voit impliqué dans la mutation du tapis amazigh tunisien.

> « Le décorum de la Culture berbère exigeait des différents secteurs artistiques qu'ils ménagent différentes sensibilités. Un tissu destiné à la vente (comme le mergoum tunisien) ne pouvait transmettre qu'un message stéréotypé, non offensif et universellement acceptable. C'est pourquoi ces tissus, très équilibrés du point de vue esthétique ; ne sont jamais audacieux ni excessifs. Loin d'être, d'être marqués par une éloquence personnelle, ils sont standardisés, afin de répondre aux attentes d'un groupe (parfois assez vaste)» (VANDENBROECK, 2000, p. 188).

Le tissage amazigh dans ce cas présenté a subi la transformation de sa fonction symbolique en une fonction pragmatique. Grâce à sa notion d'appartenance culturelle universelle et à son aspect folklorique, il se transforme en un objet purement esthétique et fonctionnel sans une once de spiritualité. Il a totalement perdu sa valeur symbolique et est devenu un produit associé au marketing et à une stratégie commerciale. Ce programme relève d'une logistique étroitement associée au contexte industriel et urbanistique induisant une consommation de masse. Les consommateurs génèrent des commandes de produits adaptés à leurs besoins, de bonnes qualités, robustes et tendances. Bref des tapis esthétiques et fonctionnels, dont la qualité est à la hauteur des désirs de l'acquéreur et dont la valeur ajoutée devrait dépasser celle du tissage traditionnel. Tout tissage de laine associé à des modes de vie se retrouve uniformisé sous la pression des pratiques commerciales induites par les sociétés urbaines et industrielles apparues depuis la fin du XIXe siècle. Cela a provoqué la mutation de l'objet artisanal unique et esthétique en un objet commun. Le phénomène est produit par la culture de masse qui serait pour certains un indice de perdition d'une digne culture et pour d'autres la manifestation émergente d'une nouvelle forme de création inscrite entre la tradition et la modernité tout en représentant un monde unifié.

Les tapis se retrouvent impliqués au cœur de nombreux enjeux, dont le volet culturel.

> « En rester à cette présentation culturelle, c'est entrer dans le jeu d'une société qui a constitué le culturel comme spectacle et qui instaure partout les éléments culturels comme des objets folkloriques d'une commercialisation économico-politique » (DE CERTEAU, La Culture au pluriel , 1993, p. 126).

Ces revendications culturelles peuvent représenter le fruit d’une dépendance économique et apparaître comme un reste ou une compensation. C’est ainsi que toute entité associée à la culture est utilisée dans la médiatisation et la promotion des produits via la mise en scène et la théâtralisation du savoir-faire artisanal. Ces traditions semblant antédiluviennes sont parfois d’origine contemporaine.

> « L’expression « tradition inventée » est utilisée dans un sens large, mais non pour autant imprécis. Elle inclut à la fois « traditions » qui ont été effectivement inventées, construites et instituées de manière très officielle, et celle qui émergent de façon plus indistincte au cours d’une période brève et datable…. Les « traditions inventées » désignent un ensemble de pratiques de nature rituelle et symbolique qui sont normalement gouvernées par certaines valeurs et normes de comportement répétitif. Ce qui implique automatiquement une continuité avec le passé.
> En fait, là où c’est possible, elles tentent normalement d’établir une continuité avec un passé historique approprié » (HOBSBAWM, Éric et RANGER Terence, 2012, p. 27).

C’est ainsi que cette tradition inventée est mise en lumière. Elle constitue un processus de formalisation et de ritualisation caractérisé par la référence au passé, ne serait-ce que par le biais d'une répétition imposée au tissage amazigh contemporain.

> Ainsi, les tisseuses étoffent leur ouvrage par des rituels, car « le traitement des objets par leurs détenteurs passe par la connaissance au moins empirique des procédés de fabrication desdits objets : mais il ne s’agit pas tant de connaître véritablement l'objet par la maîtrise de sa genèse que de le doter d'un statut dans lequel entrent en jeu des notions esthétiques, identitaires et techniques. Un des modes de valorisation de l'objet passe par l'accent mis, dans la narration de son procès de fabrication, sur les gestes évoquant l'artisanat voire l'art, plutôt que sur la maîtrise technique et l'efficacité industrielle » (BONNOT, 2002, p. 58).

Un retour brutal aux traditions locales est alors observé, mais comme quelque chose qui est déjà étranger et qui sonne faux. Quelque chose qui est encore soi mais déjà autre. Altéré, il apparaît dans les gestes de ces tisseuses rencontrées lors de visites organisées par Rania Mechergui. L’établissement d’une affinité avec les artisanes a pour vocation de rapprocher le consommateur du produit détenteur d’une histoire, d’un vécu. Ce dernier est traduit par le geste de sa créatrice. En effet, le génie gestuel est prédominant dans l’exposition dans la méthode de production des tapis.

Ce qui permet de largement dépasser les aspects industriels et sériels de cette activité via un discours marketing attisant d’une part un plaisir irrationnel, d’autre part un sentiment d’appartenance et de reconnaissance chez le consommateur.

Le produit étoffé de ses signes amazighs semble empreint d'histoire aux yeux du consommateur. Il devient le support d'images mentalement construites au fil du temps et se transforme simplement en symbole de l'histoire populaire véhiculé par le revendeur.
Pour leur clientèle, les promoteurs du tapis amazigh avancent leurs arguments publicitaires sur les thèmes conjoints de l'originalité du produit, de son mode unique de fabrication, mêlant artisanat et techniques modernes à son histoire. Ainsi que le déclare la plaquette de l'association des artisanes de Kroumirie :

« Des tapis modernes et traditionnels ayant l'empreinte de la région ».

Cette instrumentalisation du tapis permet non seulement de susciter l'attention du consommateur par le réveil de ses souvenirs et de son sentiment d'appartenance, mais il comble également ses remords d'homme contemporain déraciné de ses origines. Ils apparaissent ainsi telle une illusion d'un retour aux sources.

Le graphisme qui lui est associé devient le moyen de tisser un discours fonctionnaliste, aux tendances marketing. Un moyen de susciter un sentiment de beauté esthétique. « Malgré Kant, le jugement de goût n'est pas du désintéressé – « *ohneallesinteresse* »-, il est enraciné dans nos intérêts, dans tous nos intérêts » (MOLINO, 2009, p. 353).

C'est à ses fins que les symboles appliqués aux tapis se transforment, par leur valeur et leur appartenance culturelle, en argument de vente, ce qui leur fait perdre totalement de leur symbolique. Il égare de surcroît la valeur esthétique de l'objet tout en causant sa banalisation. Il est donc possible de poser l'hypothèse que le perfectionnement des outils et leurs évolutions suite à la modernisation induisent une efficacité et une complexification du système symbolique (LEROI-GOURHAN, 1964). Ce phénomène peut être assimilé à un processus d'harmonisation. Ce qui correspond à un passage du néant à l'absolu via en premier lieu une évolution physique succédée par des changements techniques et aboutissant à une transformation culturelle. L'art du tissage n'est pas une conséquence de cette harmonisation. Elle n'est également pas perçue telle une superstructure de changements indépendante, mais elle est un élément associé au processus de transformation et d'évolution.
Dans ce cas, le tapis se dévoile telle une chose préalable, matérialisation de l'évolution contente du savoir-faire de l'homme. Il représente à lui-même une biographie. Le tissage était dans un premier temps une simple toison. Puis après les premières étapes de préparation : nettoyage, lavage et cardage, cette laine brute devient un nuage de laine. Puis la fileuse en prend possession pour le transformer en fil robuste qui donnera vie à un beau tapis.

Néanmoins, les étapes de la conception du tapis ont subtilement évolué en se déchargeant de toute la particularité constructrice de son âme et son aura. Outre la poïétique de l'ouvrage, son esthétique fut également transformée sous l'effet des contraintes des normes modernes de production. Ainsi, le tapis tombe dans ce qui peut être assimilé à de la vulgarisation ou dégradation de la culture se dévoilant sous un aspect, partiel et caricaturé, de la revanche que les stratégies du pouvoir dominateur de production prennent sur les traditions vernaculaires.
« Encore faut-il préciser la nature de ces opérations par un autre biais, non plus au titre de la relation qu'elles entretiennent avec un système ou un ordre, mais entant que rapport de forces définissant les circonstances dont elles peuvent profiter » (DE CERTEAU, L'invention du quotidien: 1; arts de faire, 1990, p. 56).Bien que soumis à des règles, le tapis parvient à s'en détourner en les exploitant pour son propre intérêt : l'assurance de sa survie et pérennité. À l'image de la culture dans laquelle il voit le jour, le tapis s'adapte aux aléas de la vie afin d'assurer son existence. Ainsi, la pratique du tissage amazigh devient le fantôme de la société dont il porte le nom. Comme jadis, il constitue le postulat occulte et multiforme de l'activité productrice. Cette évolution, constatée tout au long de ce chapitre dans le contexte du passage de la production traditionnelle à la production industrielle, se manifesterait-elle aussi lorsque le tapis passe dans un nouveau contexte, celui de l'art ?

Chapitre 4:Le tissage selon la visiond'Amina Saoudi Aït Khay

Le tissage a pendant longtemps été associé à des objets uniquement fonctionnels ou décoratifs. Il s'est peu à peu transformé en un médium artistique à part entière, domaine considéré comme « un artisanat d'art ». La hiérarchie traditionnelle distinguant les beaux-arts ou Arts décoratifs et les arts appliqués ou artisanats d'art remonte à la Renaissance. Les expressions artistiques définies comme majeures renvoient aux notions d'idée et de génie, alors que les arts décrits entant que mineurs sont associés au savoir-faire et au matériau (GASPARINA, 2007). Le rapport de l'art mineur et l'artisanat est d'autant plus développé par les propos d'Emmanuel Kant dans son livre *Critique de la faculté de juger* :

> « L'art se distingue aussi de l'artisanat ; l'art est dit libéral, l'artisanat peut également être appelé art mercantile. On considère le premier comme s'il ne pouvait être orienté par rapport à une fin (réussir à l'être) qu'à condition d'être un jeu, une activité agréable en soi ; le second comme un travail, comme une activité en soi désagréable (pénible), attirante par ses seuls effets (par exemple, le salaire), qui donc peut être imposée de manière contraignante »(KANT E. , 1989, p. 257).

Le tissage relève de l'art mineur ou artisanat. Ainsi, sa considération entant qu'art à proprement dit est synonyme d'avant-garde ou de révolution dans le domaine artistique. C'est un choix pris par des artistes souhaitant réinventer des techniques traditionnellement associées à l'artisanat en lui attribuant une nouvelle image plastique. L'intégration du textile sur la scène artistique a débuté timidement à la fin du XIXe siècle. Cette initiative est entreprise par le mouvement Arts and Crafts. Ce mouvement dont la traduction dénominative correspond à « Arts et Artisanats » est un courant artistique réformateur, né en Angleterre dans les années 1860 et qui se développera durant les années 1880 à 1910. Il sera initié par John Ruskin et William Morris en Angleterre. « Ils considéraient l'évolution industrielle comme une menace pour la création parce qu'elle uniformise les productions et entraîne une perte des savoir-faire spécifiques » (CRENN, 2012., p. 9). Face à l'influence de l'industrialisation sur l'art, ces derniers se retournent vers la revendication du rapport artisanat et art. Rapport qui permettrait de revaloriser l'artisan détruit par l'industrialisation. John Ruskin et William Morris incitent au travail humanisé par le travail « fait main » valorisant la technique artisanale.

Dès lors, le tissage sera pratiqué par les artistes, et en particulier les femmes artistes telles que Sonia Delaunay[70] pour la France, Natalia Gontcharova[71] pour la Russie et Anni Albers[72] pour l'Allemagne.

[70]« Sonia Delaunay, est née à Gradshik (Ukraine, Russie) en 1885. Sara Ilinitchna Stern, dite Sonia Stern, est adoptée par son oncle Henri Terk en 1890. Elle fréquentera l'Atelier Schmidt-Reuter à Karlsruhe de 1903 à

Grâce à l'implication d'artistes féministes, l'art du textile a su marquer l'histoire de l'art à partir des années 1960-1970.

L'usage du tissage en art ou sa considération entant qu'art ne s'arrête pas seulement aux frontières européennes ou américaines, mais il se propage jusqu'en Tunisie.

En 1965, monsieur Hmida Wahada devenu délégué de l'office National de l'artisanat tunisien de Gafsa se réapproprie le tissage traditionnel de la région et s'en inspire pour créer ses « tapis-tableau ». Tapis tableau affichés lors de « la première exposition de tapisserie artistique qui s'est tenue à Tunis en 1992. Elle était organisée par l'ONA qui entendait « rénover » et moderniser la tapisserie traditionnelle » (TLILI, Hommage à H'MIDA WAHADA, 2014).

Suite à cet évènement, de nombreuses artistes-tisserandes ont frayé leur place et déposé leur empreinte sur la scène tunisienne.

1904, puis l'Académie de la Palette à Paris où elle s'installe en 1905. »(LEAL, 2003) C'est une artiste et une designer ukrainienne connue pour son utilisation audacieuse de couleurs dans des motifs géométriques abstraits qui a quitté cette terre le 5 décembre 1979 à Paris.

[71] « Fille d'un architecte, Natalia Sergueïvna Gontcharova est née à Nagaïevo en Russie en 1881. Elle grandit à la campagne auprès de sa grand-mère… Natalia Gontcharova suit un enseignement d'art à l'Ecole de peinture, sculpture et architecture de Moscou de 1901 à 1909. A partir de 1907, elle participe aux associations et expositions importantes de l'avant-garde russe, « La Guirlande-Stephanos », « La Toison d'or », « Le Valet de Carreau » (Larionov, Kasimir Malévitch et Vladimir Tatline, 1910), « La Queue d'âne », « la Cible » (1914).En marge du milieu artistique parisien, pauvre, Natalia Gontcharovameurtà Paris en 1962. »(BAZETOUX, 2011)

[72] « Anni Albers (née Annelise Fleischmann; 1899-1994) est considérée comme l'une des plus importantes artistes abstraites du XXe siècle, ainsi qu'une créatrice, graveuse et éducatrice influente… Née à Berlin, elle étudie le tissage au Bauhaus à partir de 1922, pour finalement rejoindre la faculté en 1929. Ses textiles innovants de cette période allient pour la première fois des abstractions géométriques d'avant-garde au tissage, créant des œuvres à la fois fonctionnelles et esthétiques. »Une fondation au nom de Josef et Anni Albers a été créée depuis 2016. Elle a exposé jusqu'au 19 octobre 2019 ses œuvres. (Anonyme, Biography d'Anni Albers)

Parmi elles figure l'artiste Amina Saoudi AïtKhay, que nous avons choisi d'étudier. Lors de ce terrain, nous avons eu l'occasion d'échanger avec l'artiste l'or de trois entretiens qui se sont déroulés dans sa demeure, à Akouda en Tunisie. Les rencontres ont duré de trois à quatre heures. Ce contacte nous a permis non seulement de lier des liens avec l'artiste, mais aussi de découvrir ses œuvres exposées dans la maison faisant également office de galerie.

Le contact s'est ensuite poursuivi via les réseaux sociaux sur la plate forme Facebook.

D'autres informations ont été recueillies de critiques faites par le professeur Naceur Ben Cheikh, mari d'Amina et l'enseignante madame Nadia Jelassi.

La découverte de son monde nous a incitées à la choisir en tant que corpus pour traiter du tissage amazigh pratiqué dans un contexte artistique, car elle nous paraît particulièrement représentative des artistes-tisserandes tunisiennes contemporaines.

1. Immersion dans le monde d'Amina Saoudi AïtKhay



Figure 73 : Portrait Amina Saoudi Aït Khay

[Source : Page professionnelle Facebook. « Amina Saoudi Aït Khay ». En ligne : https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10209691152584866&set=a.10209691125344185&type=3&theater]

Le lien associant le tissage à la Tunisie est attesté depuis la plus haute antiquité. En effet, des découvertes archéologiques de mosaïque dite de « la fileuse », datant de près de seize siècles, trouvée récemment dans le nord-ouest assurent la réputation que possédait le tissage carthaginois dans tout le monde antique.
Ce lien demeure encore vivace de nos jours et se répand dans bien des contextes, allant de l'artisanat traditionnel vers le tissage fonctionnel et tout en passant par l'art.
En effet, l'art du tissage est fortement diffusé en Tunisie. Il se manifeste par exemple à travers l'implication de l'artiste Amina Saoudi AïtKhay, dont nous avons souhaité faire le portrait dans le cadre de cette thèse.

1.1. Le portrait de l'artiste Amina Saoudi Aït Khay

Amina Saoudi Aït Khay est une artiste tuniso-marocaine, née à Casablanca le 05 décembre 1955 dans le quartier d'Elmmarif, où elle est, très tôt, initiée à l'art du tissage traditionnel marocain par sa mère, Zineb ElKadmiri originellement de confession animiste puis convertie à l'islam. Sa mère représentait une figure de la résistance féminine Marocaine et un emblème pour l'artisanat. En effet, elle fut citée par Fatima Mernissi dans son livre intitulé les « Sindbads Marocains ».

« Dans la deuxième partie de cet ouvrage qu'elle intitule « *Tapis et mythes : l'énigme des femmes qui tissent et des hommes qui naviguent* » » (BEN CHEIKH, 2011).

Quant à son père Ibrahim, d'origine amazigh, il est né à Aït Me'yadh et a passé son enfance à Aït Omghar, deux villages situés sur les hauteurs de l'Atlas dans les environs de Demnat, à l'Est de Marrakech (BEN CHEIKH, 2011). Ce chauffeur de bus était un féru de cinéma et de photographie, passion transmise à ses enfants.

C'est ainsi qu'Amina Saoudi AïtKhay se retrouve baignée dans un milieu empreint d'œuvres artistiques comme les photographies, les films muets ou les tissages. Elle ouvre les yeux dans une famille amoureuse de l'art tant du côté paternel que maternel.

Cette initiation artistique fait d'elle une personne ayant une sensibilité à fleur de peau influençant sa carrière comme celle de ses quatre frères et cinq sœurs. En effet, sa grande sœur Naïma Saoudi était une célèbre décoratrice de Cinéma et épouse d'un grand cinéaste et écrivain marocain Ahmed El Bouanani. La plus jeune de ses sœurs nommée Samira Saoudi est une grande architecte marocaine qui se mobilise en particulier dans le Sud.

Son autre sœur Fouzia Saoudi était animatrice sur la chaine privée marocaine nommée 2M et elle est aujourd'hui responsable du Festival Gnawa d'Essaouira.

Quant au cadet de ses frères, Noureddine Saoudi, il était une grande figure de la gauche marocaine, ancien prisonnier politique et fit carrière entant qu'universitaire (BEN CHEIKH, 2011).

Dans la maison familiale, tous ont cohabité avec le métier à tisser de leur mère. C'est dans cet espace intime que Zineb El Kadmiri initie Amina à l'art du tissage.

Elle lui demandait quotidiennement de la seconder dans la conception de ses commandes pendant qu'elle lui contait une histoire en prose « *bilmalhoun* ». C'est en tissant tout en suivant un plan que Zineb El Kadmiri transmet son amour du tissage à sa petite fille. Ses histoires et ses chants nourrissent progressivement l'imagination d'Amina Saoudi Aït Khay.

Amina passant son enfance à Casablanca, où elle y demeure pendant toute sa scolarité primaire et secondaire avant de partir en France suite à l'obtention de son bac en section science expérimentale. Ne pouvant étudier la biologie, géologie à Besançon, elle retourne de nouveau au Maroc pour suivre un parcours de physique, chimie.

C'est au Maroc qu'elle rencontre son mari Naceur Ben Cheikh, artiste peintre, mais également journaliste culturel et politique et professeur émérite dans l'enseignement supérieur en sciences et technique des arts à l'école supérieure des sciences et technologies du design. Elle sort ainsi d'une famille habitée par l'art pour créer sa propre famille artistiquement sensible.

Cet intérêt pour l'art sera aiguisé par son conjoint qui détecte en elle une sensibilité particulière et l'encourage à s'investir dans le tissage. Dès lors, elle commence à côtoyer le cercle fermé des artistes par l'intermédiaire de son époux. Cela l'encourage d'autant plus à exprimer et à affirmer son âme d'artiste.

C'est après leur installation à Tunis dans les années 80, qu'Amina expérimente le tissage. Éprouvant de la nostalgie envers sa patrie et sa famille, elle ressent le besoin de combler ce vide à travers le tissage. Cette nostalgie éveille en elle la mémoire qui valorisera ses créations empiriques. Elle œuvre dans le champ de l'herméneutique et devient la source même de sa création. Ipso facto, le besoin de renouer avec ses origines, avec son enfance et avec cette sensation de chaleur maternelle l'invite à ressaisir la trame du tissage.

Ainsi, elle débute ses recherches artistiques à partir de 1994. Amina commence par pratiquer la peinture sur soie. Cette technique lui permet la découverte de l'expression graphique directe et la maîtrise de l'improvisation, imposée par la technique du *gupta*[73].

Amina déclare :

> « *. Je me suis rendu compte que le serti (le liquide avec quoi je dessine mes graphismes) m'a permis une certaine liberté et grâce à lui j'ai dompté la ligne, j'ai osé la ligne. J'ai découvert avec la technique de la coulure gupta, l'importance de l'improvisation* » (SAOUDI AÏT KHAY, 2019).

Ne retenant de cette technique que le plaisir d'improviser des contours sans se soucier des motifs, elle réalise des travaux originaux où elle dépasse la vocation décorative de la peinture sur soie et en fait un art d'expression majeur. Ce processus la libère artistiquement et lui offre l'occasion de se pencher sur son métier à tisser. Métier à tisser qui va à son tour lui faire découvrir les couleurs. En effet Amina Saoudi Aït Khay avoue :

> « *Avec le tissage, j'ai dompté la couleur, les surfaces, les remplissages donc j'ai osé la couleur et maintenant c'est un acquis riche qui va encore me permettre d'aller en avant dans mes recherches* » (SAOUDI AÏT KHAY, 2019).

C'est à Tunis qu'elle commence à expérimenter et développer une technique de tissage personnelle innovante permettant la production d'œuvres qui tout en étant de facture contemporaine s'inscrivent dans une continuité évidente du patrimoine maghrébin.

Aux débuts des années 2000, elle déménage pour aller à Akouda (Sousse) avec son mari, Naceur Ben Cheikh. Ils ouvrent à proximité de leur habitation leur atelier de tissage et de peinture ainsi qu'une spacieuse galerie d'exposition.

[73] Le gupta est un liquide d'une certaine épaisseur, déposé en mince filet sur la soie et servant de contour au motif

Profitant des avantages de ce nouvel espace, elle entame sa recherche en tapisserie et se lance dans la production d'œuvres tissées de grands formats où elle investit à la fois les connaissances acquises auprès de sa mère, en matière de tissage traditionnel marocain et sa maîtrise de l'expression directe, récupérée de sa précédente pratique du graphisme improvisé au *gupta* et à la burette. Par cet apprentissage Amina parvient à se frayer un chemin sur la scène de l'art contemporain tunisien.

1.2. Le paysage de l'art contemporain en Tunisie et la place D'Amina Saoudi Aït Khay

Amina, artiste à part entière, impose sa place dans le paysage de l'art contemporain tunisien. Et cela bien qu'elle n'ait pu recevoir d'initiation en art et qu'elle ne peut agiter la bannière académique légitimant son statut d'artiste.

Selon les propos récoltés lors des entretiens, sa mobilisation commence en 2008, lors de sa participation au salon de l'Artisanat qui s'est tenu au Palais des expositions du Kram. Suite à cette intervention, Amina remporte le deuxième prix de la création et de l'innovation.

En 2010, elle participe à une exposition collective qui a eu lieu dans la Galerie Aïn du Kram.

En 2013, elle prend part à la Biennale d'Art arabe contemporain de Tunis avec trois œuvres. Lors de cet évènement qui s'est produit au Palais Kheireddine de la Médina de Tunis, elle se sépare de son tapis intitulé : « *Hommage à Abdelaziz Gorgi* » qui fut acquis par l'État.

En 2014, elle figure parmi les participants de l'exposition nommée « *Hommage à Hmida Wahada* » mise en place dans la Maison des Arts. Elle y contribue avec deux tapisseries intitulées « Maghreb Pluriel I et II » qui ont été acquises par Ettijari Bank Tunisie.

De nouveau en 2014, elle organise, dans sa galerie à Akouda, sa première exposition personnelle (privée) intitulée « Hommage à Paul Klee ». Cet événement avait pour vocation de célébrer le centenaire du voyage de l'artiste allemand en Tunisie.

En 2015, elle assiste à l'exposition annuelle de l'Union des Artistes Plasticiens Tunisiens et expose deux œuvres dont l'une intitulée « Tamazgha »et qui a également été acheté par l'État.

Durant la même année, Amina participe à une exposition collective programmée dans la Galerie de la Bibliothèque Nationale. Elle s'implique également dans la grande exposition intitulée « Ibdaa Nisaa ». Celle-ci a été organisée par le Centre de Recherches, d'Études, de Documentation et d'Information sur la Femme (CREDIF) et s'est déroulée au Musée National du Bardo.

En avril 2018, elle anime une journée de- rencontres et débats à l'Institut Supérieur des Arts Métiers de Kairouan ; lors de laquelle, elle s'adresse à des étudiants en Master professionnel section tissage et leur parle avec passion du plaisir éprouvé lorsqu'on tisse soi-même son œuvre.

Il est évident qu'Amina Saoudi est vivement impliquée, tant artistiquement que pédagogiquement. Par ses mobilisations, non seulement elle ressuscite et redonne un second souffle au tissage amazigh, mais surtout, à l'image de ses aïeux, elle transmet l'être même de cette pratique qui se manifeste dans l'acte de tisser.

Acte par lequel l'artiste évoque ses identités dans le mode de penser le tissage comme dans l'application de signes spécifiques à son héritage.

Ainsi, il est inconcevable de séparer le tissage de l'identité, le symbole de l'individu et de l'art. Ce qui rejoint les paroles de l'artiste tunisienne, Meriem Bouderbala :

« Passé et présent se télescopent, non pour résoudre d'insolubles déchirements, mais pour servir la constitution de cette identité que la modernité impose à chacun de trouver et d'assumer » (BOUDERBALA, 2006, p. 45)

En effet, l'Homme a créé les signes afin de représenter sa vie intime. Il les produit via un processus de créativité, une recherche constante, une exploration qui ne pourrait se manifester sans un retour aux sources. Sans ce legs, les couleurs, les formes et les symboles perdent leur sens. Ils ne parviennent plus à produire un texte équilibré.

Un principe adopté par Amina et que nous pouvons d'autant plus saisir en nous attardant sur les ouvrages de certains de ses prédécesseurs tels que l'artiste Ali Naceur Trabelsi, aujourd'hui décédé. A l'instar d'Amina, ce dernier pratiquait le tissage et concevait lui-même ses œuvres, sur lesquelles, il appliquait le symbole et le développait afin d'affirmer ses origines. Ses créations prennent forme par ses mains habiles, maîtrisant la technique qui leur donne corps. Dans son travail l'artiste Ali Nasif Trabelsi invite à associer l'héritage et les peintures contemporaines. Il joue et mélange des symboles évoquant la modernité et d'autres signifiant la tradition. Le tout grâce à une maîtrise parfaite de son art. Partageant la même réflexion d'Amina Saoudi Aït Khay, l'artiste Ali Nacif Trabelsi déclare :

> « Le vrai créateur doit éprouver une passion sans faille pour la technique pratiquée afin d'inventer avec virtuosité. Il apporte de nouveaux concepts qu'il traduit dans ses productions. Il est donc nécessaire de posséder des caractères propres à l'artiste dont la première est le savoir-faire. La seconde est la connaissance des matériaux et la troisième se résume dans la maîtrise de plusieurs techniques »(BOUZOUACH, 2016, p. 21).

Ainsi, l'artiste s'arme de la maîtrise de son savoir-faire hérité. Puis, il confectionne ses tissages à sa guise selon ses pensées et ses fantasmes. Fantasmes traduits par des symboles appliqués par Ali Nacif Trabelsi. Ces derniers sont : le poisson, la main, l'œil, le chameau, le tatouage.

Tant de signes inspirés du Klim tunisien, de l'héritage amazigh, islamique populaire.

Amina Saoudi Aït Khay, Ali Nasif Trabelsi ou encore le défunt H'MidaWahada, tous ces artistes-artisans maîtrisent le tissage avant même de l'appliquer à l'art.

En Tunisie, Amina demeure la seule artiste qui tisse ses œuvres et l'unique à concrétiser le lien entre Art et Artisanat. Lien qui était omniprésent chez ses ancêtres. Ainsi, elle déclare :

> « *Il y a celles et ceux qui « s'expriment » et ceux et celles qui s'expriment. Les premières improvisent des graphismes qu'elles font exécuter par des artisanes. Et ça prétend fournir du travail aux sans-emploi avec les subventions accordées aux artistes, et celles qui s'expriment et qui le font à leur compte propre* » (KHAY, 2019).

Contrairement à Amina, certains de ses confrères seraient selon ses propos des modélistes de toiles, « des cartonniers » et non des concepteurs de tissages. Ils font soit appel au tissage manuel exécuté par des artisans produisant les œuvres selon « les cartons », les modèles qu'ils reçoivent des artistes, ou encore au tissage numérique assuré par des machines. Cette pratique de sous-traitance remonte à 1992. Déjà à cette époque, « les plasticiens, mais aussi d'autres ont confié leur projet à H'mida pour la réalisation » (TLILI, Hommage à H'MIDA WAHADA, 2014).

D'autres praticiens tels que SamehBouzouech, Nabil Jarar et RabiaaRinchi se tournent vers la mise en place d'installations tissées.

Grand nombre d'entre eux se sont fortement inspirés du travail de l'artiste américaine Sheïla HICKS. Cette célébrité dans l'art du tissage est venue en Tunisie dans les années 1974 pour participer à un événement. Celle-ci réalisait des installations avec l'aide d'artisans d'Amérique du Sud ou encore du Maroc. Cette manière de faire s'est retranscrite dans une grande partie de l'art du tissage tunisien.

2. Le tissage artistique d'Amina Saoudi Aït Khay

Loin des bancs des écoles d'art qu'elle ne put fréquenter, l'artiste tisseuse Amina Saoudi Aït Khay rompt avec la méthodologie de l'académie artistique. Elle se fie aux enseignements de la vie et plus particulièrement à ceux transmis par sa mère. C'est cette manière de faire qui est ci-dessous présentée.

Son processus créatif ou comme elle l'appelle « son expérience » commence par la préparation de la laine, non pas par le cardage ou le filage, mais par la coloration.

2.1. La coloration de la laine d'Amina Saoudi Aït Khay

La coloration de la laine est un art qu'Amina a expérimenté par ses propres moyens. Contrairement au savoir-faire du tissage qui lui a été transmis par sa mère, la teinture est le produit de ces propres expérimentations. Ayant bénéficié d'un parcours en physique, chimie, elle se retrouve prédisposée à cette vocation. Son amour pour la nature et la vénération qu'elle porte pour les vertus des plantes l'incite à y avoir recours dans la conception de ces créations. Ce rapport avec le milieu naturel remonte à ses origines amazighes et aux croyances animistes de sa mère Zineb El Kadmiri.

C'est ainsi qu'Amina utilise des plantes séchées dans la conception de sa couleur. Elle emploie également des pigments naturels achetés au Maroc.

L'étape de la coloration commence par la préparation des végétaux comme le curcuma, la pelure de grenade, le thé, la noix, les fleurs de figue de barbarie et la betterave qu'elle laisse sécher avant de les moudre

Le curcuma permet d'obtenir une couleur jaune. La pelure de grenade offre un camaïeu allant du jaune au noir. Le thé donne un panel de couleur partant du beige vers le gris anthracite. La noix produit une couleur caramel. Les fleurs de figue de barbarie teintent la laine en marron. Quant à la betterave, elle forme une teinte saumon.

Ces couleurs sont obtenues par adjonction des pigments naturels à de l'eau bouillante. L'artiste doit immerger le fil de laine dans la mixture en ébullition et la laisse macérer. Plus la laine reste baignée dans la teinture, plus elle gagne en pigmentation et la coloration s'intensifie.

L'alun potassique kaliumalium, mordant ou fixateur est ajouté dans l'eau bouillante pour lier la couleur à la laine. Pour la même raison, la laine colorée est plus tard rincée au vinaigre.

> « Tel un « vers à soie », elle secrète son fil. Un fil qui, se déroulant, semble venir d'elle. Fil qui, se retournant, apparaît entre ses doigts multiplié. Porté par la trame, mené par la chaîne…elle en assure la double articulation. Elle est le fil qui s'accroche, le fil qui avance, et le fil qui se maintient, toujours résistant. Elle est la couleur, elle est la matière…
> Le fil qu'elle secrète et qu'elle glisse ensuite, à travers les lignes d'écriture de son métier à tisser, est celui qui la traverse. Cordon nourricier, il la déroule, la défait avant de s'enrouler de nouveau et reprendre sa traversée » (MESTIRI, 2019)**.**

Le fil est la source de sa création comme la coloration et source d'inspiration. En effet, l'étape de la coloration est une étape cruciale et indispensable pour l'artiste. Elle lui offre le moment et l'opportunité de méditer sur sa future création.

C'est à ce moment qu'elle se retrouve attirée, pratiquement envoûtée par les couleurs. En effet, Amina Saoudi Aït Khay déclare :

> « *Ce n'est pas moi qui choisis les couleurs, mais ce sont elles qui m'appellent* » (SAOUDI AÏT KHAY, 2019).

Son essence et son image se reflètent et se fondent avec celles de son tapis pour ne faire qu'un.

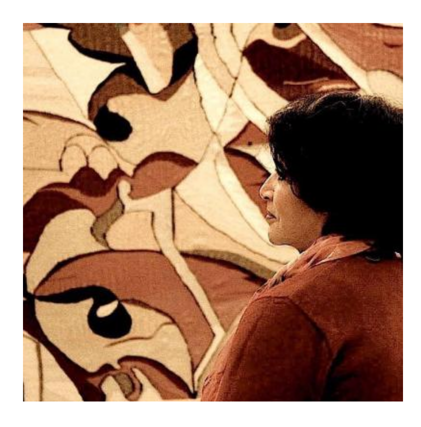


Figure 74 : Photo d'Amina Saoudi Aït Khay

[Source : Page professionnelle Facebook. « Amina Saoudi Aït Khay ». En ligne : https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10213066057715385&set=a.1368315977225&type=3&theater]

Ainsi, les couleurs émanent du plus profond de son être. Elles jaillissent pour retenir l'œil de sa créatrice. Conçu à son image, le tapis peut être assimilé à un enfant qui ressemblerait à sa mère.

Le rapport intime qui lie Amina à son tapis et sa personnification en tant qu'enfant est également identifié chez les artisanes amazighes de l'atlas marocain. Ces dernières confient :

« *C'est un enfant […] C'est un être vivant qui ne parle pas, qui n'a pas de sang, mais qui possède une âme* » (SAMAMA, 2000, p. 67).

Ce rapprochement avec le rituel du tissage traditionnel marocain se vérifiera tout au long de ce chapitre en commençant par la coloration, allant jusqu'au tissage et passant par l'ourdissage.

2.2. La technique de l'ourdissage d'Amina Saoudi Aït Khay

Avant de s'atteler au tissage, Amina doit tout d'abord mettre en place la chaîne du tapis. Celle-ci est conçue à base de fil de coton ayant une épaisseur supportant le poids du tapis et la tension exercée par le fil de trame.

Au début de l'ourdissage, elle commence à maintenir deux barres de même diamètre à la structure en acier à l'aide de sa pelote de coton. La fonction de ces barres consiste à croiser les fils de lice. Elles sont ainsi parallèlement positionnées et chacune se situe près d'une ensouple.



Figure 75 : Métier à tisser de l'artiste Amina Saoudi Aït Khay

[Source : RHOUMA, N. 2019]

Ensuite, l'artiste lie le fil de coton à l'ensouple inférieure avant de le passer du bas vers le haut au-dessus des deux barres centrales. Elle embobine le fil autour de la barre inférieure avant de se rediriger vers le haut. Au rythme des chants, elle se balance du bas vers le haut pour croiser les fils maintenus par les crans des ensouples.

Ces derniers permettent le positionnement des fils de trame d'une manière homogène. Par cette danse synchronisée, elle obtient la totalité de sa chaîne.

Dès que tout est mis en place, l'artiste-artisane ajoute au roseau une barre d'acier qu'elle introduit dans la chaîne afin de séparer ses fils pairs des impairs. Elle le fixe vers le tiers supérieur du métier.

Amina reprend l'une des barres en acier de son métier pour concevoir la lice. C'est ainsi qu'en dessinant des boucles, elle relie les fils impairs à la barre d'acier. Une fois la lice (*nira*) formée, elle retire le roseau qui était attaché à la barre d'acier.

L'artiste artisane procède comme les tisseuses travaillant pour l'entreprise sociale et solidaire Kolna Hirfa. Elle reproduit pratiquement les mêmes gestes et utilise tout comme eux un métier à tisser métallique plus facile à l'usage et au montage.

Tout au long de l'ourdissage, elle ne prononce aucune incantation et ne pratique aucune fumigation.

Elle est simplement entraînée par la musique stimulant son imagination et accompagnant son mouvement. Cette étape et cette manière de faire nourrissent sa réflexion pour l'élaboration de son tissage.

La phase réflexive continue après l'ourdissage. C'est à ce moment qu'Amina s'éloigne de sa trame et puise l'inspiration dans les chants, les documentaires évoquant la nature, les images et toutes sources susceptibles d'engendrer en elle une forme de transe et transcendance. L'artiste cherche ainsi l'évasion par le biais de la nature, des bijoux et des costumes qui lui rappellent son enfance. Elle s'inspire également des reliefs qu'elle perçoit en vol et elle les inscrit dans sa mémoire pour plus tard en faire des jeux de pistes.

> « Elle Pénélope dans son geste réitéré, telle Shahrazade au discours reporté, dans ses lunes renouvelées, telle Zineb Kadmiri, par son geste nourricier, Amina l'artisane, ne cesse de conter.Elle tisse sa toile et renoue avec un geste qui lui vient du passé…Elle peint point par point, strie après strie ses fragments de voiles…des intervalles qu'elle déplie à volonté, à chaque fois les mêmes et toujours différents… » (MESTIRI, 2019).

C'est ainsi que l'artiste à la spiritualité développée puise l'idée de ce qui l'entoure pour lui donner autre forme. À l'image de sa mère, elle tisse psychiquement une histoire, un conte dans lequel elle serait l'héroïne.

« En vérité, le travail lui-même est une aventure. Et aucun artiste ne pourrait continuer à travailler, ou ne le voudrait, sans une extraordinaire énergie, et une extraordinaire concentration. C'est d'extraordinaire que l'art est fait » (HARDOUIN, 2019).

Et ces extraordinaires histoires ne sont néanmoins pas préméditées par la prise de notes, photos ou croquis passibles de piéger l'imagination de l'artiste-artisane qui œuvre avec spontanéité. « Ce n'est pas qu'elle dénigre les conforts, ou les routines établies du monde, c'est que ses intérêts sont dirigés vers d'autres endroits. Ses intérêts sont au bord, dans faire une forme de ce qui n'a pas de forme, qui est au-delà du bord »(Ibid).

Ipso facto, elle ne fixe ni normes de composition ni méthodologie de travail qui risquerait de bloquer sa créativité.

> « Pour Amina, la trajectoire n'est pas planifiée d'avance, empreinte selon l'instant des raccourcis contingents ou des chemins controversés du non-plan.Amina n'a pas peur des aléas de la matière.Elle ne craint ni l'inconstance des courbes, ni le hasard des calibres, ni celui des épaisseurs.Car le fil est son royaume, la couleur sa principauté » (JELASSI, 2011).

Le carton bien évidemment absent, du moins dans sa dimension d'excellence et de programmation, elle décide de tisser en investissant toute son énergie physique et psychologique dans la création de formes et de plages colorées qu'elle construit au fur et à mesure de l'avancement de l'espace tissé. En se laissant guider par l'intuition du moment. Tout au long de cette expérience continue en matière de tissage contemporain, elle découvre aussi l'importance que prend à ses yeux la laine qu'elle considère comme une matière vivante et dont les différents tramages, souvent juxtaposés et improvisés, eux aussi, dans le même ouvrage, mettent en valeur sa densité propre en la transformant en présence esthétique expressive (Ibid).

Son acte paraît à la fois visiblement primesautier et intérieurement, inconsciemment calculé. L'improvisation, le refus de calcul révèle une pensée rhizome ; pensée aux diverses sources qui se croisent et s'entremêlent pour créer un tout artistique.

L'impondérabilité représente, l'épicentre du concept de la créolisation exprimé par Glissant. En effet, c'est dans l'imprévisibilité du geste et des échanges qu'apparaît l'identité rhizome. Et l'imprévisibilité régit la vie du monde d'Amina. Monde influencé tant par la culture amazighe que par le monde occidental. Monde, prenant forme par ses fils tissés, prolonge son identité rhizome symbolisant la Relation. Relation qu'elle entretient avec son tapis ; tapis représentant le lien qui la relie à sa mère. Glissant écrit :

> « Il faut prendre la mesure-démesure de la vision prophétique du passé et de l'imaginaire de la Relation avec son traitement des conditions initiales et ses traces des conditions initiales, avec son imprédictibilité et avec ce nouveau tissu qu'il faut créer qui n'est plus le reflet de l'essence, mais le réseau des rapports, du rapport à l'autre et des rapports aux autres cultures.
> Le Tout-monde est une démesure. Au sein de cette « mesure-démesure » du monde et des relations » (GLISSANT É. , 1996, p. 91).

Ce lien se manifeste avec les échanges qu'Amina entretient avec le monde de son époux, le monde de l'art, art occidental et oriental. Une relation qui donne forme à son art. Evidemment, le métissage, la créolisation, la relation et le partage sont au cœur de sa pratique artistique.

Un monde construit grâce à la rencontre et au partage avec l'« autre ». L'« autre » qui étoffe son être et son art, matérialisation esthétique et philosophique de la Relation.

Les relations, les échanges induisent une culture différente et particulière, mêlée à d'autres histoires, expériences et influences.

Celle-ci provoque un renouvellement continu de l'expression plastique tout en conservant la technique du tissage vernaculaire en voie de disparition. L'usage du tissage dans le monde de l'art met en lumière la technique et les matériaux liés à la culture amazighe et aux traditions. Traditions qui par la substitution du tissage ancestral avec des techniques industrielles, sont vouées à leur perte.

> « La machine se substituera complètement aux mains, à l'humain. Les ethnicités de chacun s'entrecroisent par un échange matériel, technique, mais aussi philosophique et humain. L'inter-culturalité est au cœur de ce type de projets collaboratifs qui donnent naissance à des œuvres inédites et symptomatiques de la relation et du divers dont chacun des artistes s'efforce de tisser la trame infinie » (CRENN, 2012., p. 618).

Des expériences qui permettent à Amina et à son public de se rapprocher, de se familiariser et d'appréhender le divers via le médium textile. Tissage lui-même imprégné d'une affectivité liée aux souvenirs et à la mémoire. Le choix délibéré et relationnel de manier des matériaux et des techniques pensés par l'artiste-tisserande, comme appartenant à une marginalité, pend part à la porosité des lisières invisibles et visibles. Édouard Glissant écrit :

> « Nous fréquentons les frontières, non pas comme signes et facteurs de l'impossible, mais comme lieux de passage et de transformation. Dans la Relation, l'influence mutuelle des identités, individuelles et collectives, requiert une autonomie réelle de chacune de ces identités.
> La relation n'est pas confusion ou dilution. Je peux changer en échangeant avec l'autre, sans me perdre pourtant ni me dénaturer. C'est pourquoi nous avons besoin des frontières, non plus pour nous arrêter, mais pour exercer ce libre passage du même à l'autre, pour souligner la merveille de l'ici-là » (GLISSANT É. , 2006)

Intégrer l'esthétique du divers comme le fait Amina Saoudi Aït Khay dans sa traduction et sa recherche du métissage culturel peut être un risque d'uniformisation. Risque qui mène à bien des interrogations quant à la disparition évolutive de sa propre identité.
À ce sujet, Glissant ajoute :

> « Aujourd'hui, il semble que l'intérêt des cultures du monde ne soit plus de se préserver seules. L'intérêt, la question pour les cultures du monde, c'est de savoir comment participer aux mélanges des cultures sans s'y perdre. Comment peut-on concourir au monde sans se dilapider, sans s'évanouir, sans se confondre ?
> Et la réponse semble : qu'il faut être à la fois soi-même et l'autre et un autre» (GLISSANT, Édouard ; LEUPIN, Alexandre, 2008, p. 96)

Amina voulant éliminer l'exotisme des marqueurs culturels, n'est-elle pas vouée à l'égarement ?
Les écrits de Victor Segalen et d'Édouard Glissant, expliquent que la dilution identitaire est peu plausible pour ne pas dire impossible, paradoxalement, la construction de l'identité de l'Homme est étoffée et aspirée par les échanges survenus lors de rencontres. Confrontation et Relation qui accroissent le patrimoine individuel sous l'influence des patrimoines extérieurs.
Dès lors, la rencontre avec l'« autre » pendant un processus créatif et réflexif tendant vers le « Tout-Monde », est perçue telle une force puisqu'elle induit la complémentarité et le partage. Un partage favorisé par l'envie de communiquer, l'amour du voyage et de la découverte.
Tant de facteurs prenant part à la reconstruction d'un autre monde consciemment ou insciemment pris au piège dans un discours postcolonial, essentialiste et revendiquant l'‘exotisme.
En ce sens, le médium textile devient non seulement le témoin d'une philosophie relationnelle nécessaire à la destruction du discours dominant, mais il apparaît également comme étant l'écran des rectifications voulues par l'artiste. Des rétablissements historiques de sa culture, par rapport aux mémoires et aux images élaborées et arrangées par une vision dominante.
Ainsi, le tissage se place dans une marge par rapport aux pratiques « traditionnelles » liées aux beaux-arts. Il privilégie un discours critique et récursif et contribue, ainsi, à la réédification d'une mémoire transculturelle et globale.
En effet, pour s'extirper d'un marasme culturel caricatural, l'artiste emploie délibérément des indicateurs culturels associés à ses origines multiples. Elle tente de les intégrer et les transposer aux problématiques associées à la mondialité. Indicateurs dévoilant un mouvement qui se meut progressivement vers une tendance de particularismes culturels. Le particularisme est vampirisé par l'économie qui l'amoindrit au profit d'une standardisation de productions et

de comportements. Une tendance qui peut être détournée par les artistes tels qu'Amina. Dans ce cas, elle manipule les traits négatifs émis par la globalisation pour les transformer en force positive ; force qui dévoile le « Tout-monde », monde hybride.
Ainsi, Amina Saoudi Aït Khay se mobilise et joue avec la globalisation qui peut s'avérer être à la fois protectrice et créatrice de nouvelles formes.
En conséquence, soit la mondialité est anéantie, soit elle se transforme en moyen de propulsion dans les domaines philosophiques, esthétiques et poétiques.
Aujourd'hui, il n'est plus concevable de songer à la mondialité et l'art contemporain comme un marqueur de cultures distinctes et autonomes.
Bien au contraire, le trans-nationalisme et l'inter-culturalité sont les clefs permettant de saisir un monde en perpétuel mouvement dans lequel les échanges y sont réguliers et continus. Un monde hybride qui prend forme dans l'inconscient de l'artiste.
Pour Amina Saoudi AïtKhay tout ce qui émane de l'inconscient est forcément une forme de vérité, dénuée de comédie, de calcul et de mensonge. Ces phénomènes apparaissent dans la technique du tissage abordée par l'artiste.

2.3. Le tissage du tapis de laine d'Amina Saoudi Aït Khay

L'artiste tisserande Amina apprend le tissage dès son jeune âge, mais c'est seulement vers la quarantaine qu'elle renoue avec ce savoir-faire. Lorsqu'elle commence son tissage, elle ignore la gamme de couleurs qui sera utilisée tout comme le résultat qui sera obtenu.
Au début de ces expériences, elle doutait également de la technique à adopter. C'est pour cela qu'elle pratiquait les deux techniques, soit le tissage noué de haute lisse et/ou le tissage de basse lisse. L'usage de ces deux procédés lui a permis d'identifier celle qui lui correspondait le plus.

2.3.a. <u>Le tissage de haute lisse à points noués :</u>

La conception du tapis s'effectue du bas vers le haut. Ainsi, Amina commence par la bordure inférieure conçue selon une armure simple nommée *chef*. Elle clôture son ouvrage par la bordure supérieure qui est tissée selon les mêmes méthodes. Elle noue, un par un, les points autour de deux fils de chaîne. Le nombre de points dépend de l'épaisseur, la finesse et la quantité de fils qui forment le nœud.

Il peut être composé de fils allant d'un jusqu'à six. En outre leur fonction technique, le nœud est considéré symboliquement tel le moyen qui retient la mère à son enfant. Il est la cellule émergente de cette fusion. Tout comme le cordon ombilical, il sert à nouer le lien qui se rattache à la mère.

> « Depuis l'Antiquité, cette manière d'attacher ou de lier deux choses ensemble a souvent fait l'objet de commentaires techniques. Points et nœuds constituent en tout cas l'alphabet des artistes-artisans qui, par ce moyen, écrivent de leurs doigts les multiples symboles ornant les tapis» (BEN MANSOUR, 1999, p. 109).

Ce lien à la mère est d'autant plus attesté par les propos d'Amina Saoudi Aït Khay qui affirme :

> « *Déjà du vivant de ma mère, j'ai toujours senti que chaque fil de laine que je tissais me liait indéfectiblement à elle* » (SAOUDI AÏT KHAY, 2019).

Pour l'artiste le tissage qui se manifeste par le nœud est le produit de la nostalgie. En effet, après son départ en Tunisie, elle commence à éprouver de la mélancolie pour ses origines et plus particulièrement pour sa famille.
C'est ce sentiment qui éveillera plus tard sa mémoire et se transformera en une réalité matérielle. Cette aspiration ouvre le champ herméneutique et devient la source ultime de son inspiration. Comme elle le déclare :

> « J'ai *ce besoin d'un retour aux sources, cette nécessité de me rappeler mon enfance par le biais du tissage* » (SAOUDI AÏT KHAY, 2019).



Figure 76 : Représentation d'un nœud

[Source : RHOUMA, N. 2018]

Tissage qui prend forme par le nœud. Celui-ci est achevé lorsqu'elle coupe l'excédent de fils. Une fois la rangée finie, Amina tasse à l'aide d'un peigne (*Khlela*) les fils de trames qui ont permis de les maintenir et la renforcer. La *Khlela* n'est pas seulement pour elle un

simple outil de travail. Mais, il est surtout le moyen de se remémorer des souvenirs avec sa mère.

> *« Le son de la Khlela me rappelle ma mère lorsqu'elle se levait le matin tôt pour travailler sur son métier et que je me réveillais au son de son peigne »* (SAOUDI AÏT KHAY, 2019).

Avant le retour au début de la trame suivante, elle entrelace le fil autour des fils des bordures verticales du tapis. Cette lisière permet de consolider le tapis par le maintien des fils de chaîne.

Elle achève son œuvre par la finition qui consiste en une taille et une égalisation de la laine, laine tout aussi utilisée dans le tissage ras. En effet Amina alterne entre tissage de haute lisse et de basse lisse.

2.3.b. Le tissage de basse lisse :

La technique de tissage de basse lisse est celle qui a finalement été adoptée par Amina Saoudi Aït Khay. Lors de son travail, elle applique la technique du *Klim* ou de la duite. Celle-ci consiste en l'entrecroisement de fils de trame selon l'armure drap ou toile. Ainsi, Amina passe le fil de trame à la main entre les fils de chaîne, avant de les tasser avec le peigne (*Khlela*).

Elle pratique également la technique de la natte (*hsira*). Elle est sollicitée pour sa durabilité. Et son intérêt est de réaliser une natte tissée. Celle-ci est conçue selon un simple principe consistant à passer l'aiguille sous le deuxième fil de chaîne ; puis, à repasser l'aiguille sous le troisième fil tout en se dirigeant vers la droite.



Figure 77 : Représentation de la natte

[Source : RHOUMA, N. 2018]

Dans les deux manières de faire, l'artiste doit baisser le roseau pour écarter les fils de chaîne, pendant qu'elle fait passer la trame puis la rabaisse pour la tasser.
Le corps de l'artiste reste en retrait par rapport à son métier. Amina s'assoie face à lui tout en gardant une distance, un recul qui lui permet de contempler son œuvre pour lui donner forme, forme conçue par la main. La main guide l'œil et l'œil surveille à son tour la main.
Un jeu entre la main et l'œil de l'artiste se perpétue ; jeu suscitant des haltes pendant tout le processus créatif. « Mais tout aussi souvent, sinon plus souvent, l'interruption ne vient pas de quelqu'un d'autre, mais de soi-même, ou d'un autre soi dans nous-mêmes, qui siffle et bat sur les murs de la porte et s'élance, en éclaboussant, dans le bassin de la méditation» (HARDOUIN, 2019). Ainsi, les sérieuses interruptions jaillissent de l'œil vigilant de l'artiste elle-même. Il est à ce moment l'énergie qui tire la flèche de sa cible. Il est le frein qu'elle applique intentionnellement. Là est l'interruption qu'il faut impérativement ressentir. Puis, elle retourne à ses préoccupations, uniquement pour constater que les diablotins de ses idées se sont évanouis dans la brume. « Ce sont les traces de cette chose interne, cette interruption intime, qui se dévoile…Mais que le soi puisse interrompre le soi - et le fasse- est une question plus sombre et plus curieuse » (Ibid).
La problématique de la contemplation ne se présente pas à l'artisane employée par Amina. Cette dernière exécute le travail selon les consignes de son employeur. Son corps est totalement affalé sur le métier, sans prendre de recul. Cette dernière œuvre machinalement. Elle ne fait que tisser et tasser la matière.

C'est ce lien, cette âme, cette affection pour l'œuvre qu'Amina tente de transmettre à son apprenti comme aux étudiants des beaux-arts de l'institut supérieur des arts et métiers de Kairouan qu'elle rencontre pendant une journée de formation. Elle tente de leur transmettre l'amour de ce savoir-faire et sa symbolique.

Symbolique omniprésente à la fin du processus du tissage, moment de rupture du fil. Cette étape est le seul rite que l'artiste a retenu du tissage de sa maman. À cet instant, elle lui disait :

« El *rouh aziza* » c'est-à-dire « *l'âme est précieuse* » (SAOUDI AÏT KHAY, 2019).

C'est pour cela que la fin du tissage est l'instant le plus désagréable et le plus long. Il est toujours pénible de rompre le fil du tapis, car cela reviendrait à le tuer. Ce fait a été constaté par l'artiste qu'au moment où elle s'est mise à tisser comme sa mère.

« *J'ai constaté que les paroles de ma mère disaient vrai. À la fin de mon travail, je me languis et prends beaucoup plus de temps. Au lieu de finir en deux jours, je finis en quinze jours, car je ne veux pas l'achever. D'une certaine manière, le tapis représente une partie de moi et couper le fil ne revient pas seulement à rompre sa vie, mais aussi à rompre notre lien qui nous unit*» (SAOUDI AÏT KHAY, 2019).

La rupture du fil représente dans ce cas la section du cordon ombilical. Fil qui lie non seulement l'artiste à sa mère, mais aussi à ses enfants. En effet, le tissage est pour Amina Saoudi Aït Khay un legs. Via ce média, elle tente de dépasser l'image de la femme au foyer, en allant outre les stéréotypes de la responsable de l'entretien du logis.

À l'image de sa mère, elle tente à la fois de transmettre un héritage à ses enfants tout en restant attachée aux souvenirs de sa maman. Cela est vérifié par les propos de l'artiste :

« *Ma nostalgie a pris la forme du tapis qui a marqué mon enfance. Malgré la présence de mon mari et mes enfants, je ressens ce manque que j'ai inconsciemment fait taire. Le tissage de mes œuvres m'a trahie vu qu'elles ont dévoilé ce besoin* » (SAOUDI AÏT KHAY, 2019).

Grâce au tapis, le vécu, les réflexions, les préoccupations, les rêves, les espoirs et les diverses facettes de personnalité de l'artiste créatrice sont consignés et incarnés ou même « enlainés ». Ainsi, les trois identités d'Amina se mobilisent dans sa création. D'après elle cet état correspond au propos avancé par Mary Oliver[74] dans son poème nommé « Du pouvoir et du temps » :

« *Je suis, moi-même, au moins trois moi-même. Pour commencer, il y a l'enfant que j'étais. Certainement, je ne suis plus cet enfant ! Pourtant, dans le lointain, et quelquefois de manière pas si lointaine, je peux entendre la voix de cet enfant - je peux sentir son espoir, ou sa détresse. Elle ne s'est pas évanouie. Puissante, égoïste, insinuante - sa présence s'élève, en souvenir ou depuis la rivière bouillonnante des songes. Elle n'est pas partie, pas très loin. Elle est avec moi en cette heure présente. Elle sera avec moi dans la tombe.*
Et il y a le moi-même attentif, social. C'est celle qui sourit, la gardienne de porte. C'est la portion qui évente l'horloge, qui pilote le quotidien de la vie. Qui garde à l'esprit les rendez-vous qui doivent être faits, puis tenus. Elle est enchaînée à un millier de notions d'obligations. Elle bouge à travers les heures du jour comme si le mouvement lui-même était la chose à faire. S'il va rassembler, dans son élan, quelque branche de sagesse ou de délice, ou rien du tout, est un problème qui ne la concerne quasiment pas. Ce que ce moi-même-là entend nuit et jour, ce qu'elle aime par-dessus toutes les autres chansons, c'est la course infinie de l'horloge ; ces mesures strictes et vives, et pleines de sûreté…certainement, il y a à l'intérieur de chacun d'entre nous un soi-même qui n'est ni un enfant, ni un serviteur de l'horloge. C'est un troisième soi-même, occasionnel en certains d'entre nous, tyrannique en d'autres. Ce soi-même n'a pas d'amour pour l'ordinaire, il n'a pas d'amour pour le temps. Il a faim d'éternité.
Travail intellectuel quelquefois, travail spirituel certainement, travail artistique toujours - ce sont les forces à sa portée, des forces qui doivent voyager au-delà du royaume des ours et de la contrainte des habitudes » (HARDOUIN, 2019)

[74]Mary Oliver, née le 10 septembre 1935 à Maple Heights en Ohio et décédée le 17 janvier 2019, fait partie des poètes les plus appréciés du siècle dernier, une artisane dévouée aux poèmes remplis de sagesse.

Des habitudes donnant forme à la laine et se transformant en tapis, confident qui affiche les peines sur sa trame. Le tissage a non seulement permis à Amina de surmonter ses frustrations, sa routine de femme et de mère, mais il lui a aussi offert l'opportunité de se faire une place sur la scène tunisienne de l'art contemporain. Le tissage devient alors une thérapie, une forme d'exorcisme déjà exercée et transmise par ses ancêtres amazighes. Le tapis peut ici être assimilé à un journal intime, un médium lui permettant de confier ses soucis à sa mère. Suite à ces multiples bienfaits, le tissage devient un art, une activité indispensable au bien-être de sa créatrice.

En effet, dès qu'Amina termine un tapis, elle déclare que ce sera le denier, mais elle ne parvient pas à s'en défaire. Il est alors tel un cordon ombilical qui la lie à sa maman.

Il est une façon de remonter le temps ou même de le suspendre. Via le tapis, elle pénètre dans un monde parallèle dénué de temporalité.

> « *Le tissage ! C'est pour moi comme une médiation, car dès que je commence à tisser j'oublie tout et le temps s'arrête* » (SAOUDI AÏT KHAY, 2019).

Ainsi par sa magie, la pratique du tissage l'envoûte et la transporte. À ce moment, l'artiste entre en transe et pénètre un monde (parallèle). Monde dans lequel, le troisième élément de son identité gouverne grâce à sa pureté artistique.

De ce fait, le tapis joue le rôle de médiateur spirituel. Il permet à l'artiste-artisane d'établir une connexion avec l'au-delà. « En bref on travaille non pas seulement pour subsister, mais pour satisfaire les besoins idéologiques de l'âme » (RIVIÈRE, 2016, p. 86).

Amina reconnecte seule avec ce monde autre afin d'embrasser les moments vécus avec sa mère et cela par le biais d'une pratique définie de "sacré traditionnel ". Elle confectionne des tapis selon un rituel de gestes et de pratiques ancestrales, transmises à travers les générations. L'œuvre s'effectue sans "division" suivant un ensemble d'étapes successives.

Afin de saisir la dimension magique et spirituelle de la pratique du tissage, il est impératif d'évaluer l'œuvre dans son ensemble. Cette magie est nouée à l'unité de l'espace/temps et à la place que possède l'Homme dans son milieu naturel. Le tissage est alors un médium permettant la cohésion de l'homme à son environnement cosmique. En effet, l'être humain construit son identité culturelle selon ce qu'il a reçu en tant qu'identité géographique, créant une symbiose Homme/ Nature. Dans ce cas, il considère la dimension espace / temps sous une unité absolue.

Cela se perçoit dans les tissages d'Amina qui incitent à un égarement et à une suspension du temps. De ce fait, l'espace et le temps ne sont plus. Ils disparaissent.

Ce raisonnement est aussi perceptible à travers l'acte de section des fils du tapis, symbolisant la rupture de temps et la rupture de lien, évènement faisant passer le tapis d'un monde à l'autre, du monde suprasensible au monde sensible. Ce moment particulier permet la fusion de la dimension spatio-temporelle, permettant ainsi le passage vers un univers intelligible.

La dimension magique de l'espace empirique se dévoile à travers les rituels de la routine journalière. « Elle est à définir comme une spiritualité concernant l'unité de la vie des humains dans le macrocosme » (MAKILAM., 1999, p. 23).

Cette perception spirituelle de l'existence dévoile que le rituel de la fonction du tapis est tout aussi primordial que l'objet lui-même. Ainsi, le moyen est aussi important que la fin. D'où, l'aboutissement d'une matérialité à travers les pratiques rituelles, celles produisant des objets qui permettent une transcendance vers un immatériel et qui traduisent les besoins spirituels de l'âme.

Ce transfert a lieu suite à la mobilisation de bien des facteurs tels que le rythme tout aussi présent dans l'art du tissage traditionnel. La lenteur installée traduit les gestes conditionnée par l'artiste. Égarement psychique et non technique. L'activité mécanique est quant à elle maîtrisée. Elle se transforme, par le biais du rythme alangui, en activité organique. Ainsi, il provoque le plaisir de l'artiste (DÜRCKHEIM, 1971, p. 51).

Le bonheur engendré par le rythme coïncide avec la strate la plus primitive de l'élévation de l'être. Une évolution de la condition spirituelle a lieu lors du changement physique des procédés mécaniques. Il produit une matérialisation du phénomène originairement organique (Ibid. p50).

La maîtrise parfaite du geste technique repousse l'attention de l'artiste-artisane qui se libère alors de toutes ses tensions.

Cet aboutissement à la maturité technique permet ainsi l'épanouissement corporel et la libération psychique d'Amina, lui permettant de divaguer dans les sentiers obscurs de son inconscient. Ce dernier dévoile la lumière émanant de son être.

L'artiste ressent ainsi un éveil spirituel valorisant profondément son activité créatrice. « Nous sommes en présence d'un continuum esprit-matière. Toute opération technique est aussi opération sur le plan des symboles unis à une œuvre magique si l'on veut » (SERVIER, 1993, pp. 46-47). De plus, ce processus offre à l'artiste-artisane l'occasion d'accroître sa liberté intérieure, de se défaire de ses chaînes tout en confiant ses préoccupations.

L’activité du tissage n’est plus considérée comme la manifestation matérielle d’un acte artistique, mais elle se transforme en activité spirituelle, une prière pour laquelle se donne la tisseuse dans l’objectif d’atteindre un monde parallèle via l’élévation de son être. L’activité artistique d’Amina révèle une dimension indicible et indissociable à la magie du monde tangible qui nous entoure. Dès lors, le tapis prend la forme d’un médiateur spirituel, d’une toile menant vers un monde transcendantal, à savoir une manifestation empirique d’un univers immatériel. Manifestation matérielle prenant corps suite à la production d’un acte créatif, qui est produit par l’investissement de l’artiste-tisserande se donnant à cœur joie pour composer une « sonate tissée » (DAMGAAG, 2008, p. 73). Acte de création animé par la musique intérieure qui est fredonnée au plus profond de son âme. La mélodie de ce son évolue dans le temps en fonction de la maturité de l’être.

Cette dernière donne lieu à une chorégraphie, à une danse, à un corps qui se meut pour concrétiser le travail créatif et donner à son tour corps à l’œuvre. Le tissage a néanmoins besoin de solitude, de concentration et elle ne doit pas être interrompue. « Il a besoin du ciel entier pour voler dedans, et qu'il n'y ait pas d'œil qui le regarde jusqu'à ce qu'il arrive à la sûreté à laquelle il aspire » (HARDOUIN, 2019). Ipso facto, le créateur a tendance à s’isoler et à repousser les regards indiscrets. C’est pour cela que la présence de son mari à ses côtés est occasionnelle. À l’instar de ses ancêtres, elle préfère tisser dans toute intimité sans présence masculine. C’est ainsi qu’elle produit des œuvres à l’esthétique particulière, en osmose avec son être.

3. L’esthétique des œuvres tissée d’Amina Saoudi Aït Khay

Après s'être essayée dans l’intégration une nouvelle approche du Klim maghrébin, Amina Saoudi Aït Khay, fait la découverte des plaisirs et des peines de son initiative. Celle-ci se démarque du commun par l’usage de l'improvisation, en tant que mode de travail dans la manière de tissage. Mode qui s’est fortement éloignée des manières de faire des tisseuses amazighes. Il s’est vite retrouvé circonscrit dans les normes. Celles qui incitent à puiser dans des répertoires traditionnels de formes dont l'origine remonte à la nuit des temps. Règle qui se fie à des cartons dont seuls les grands tapissiers de l'Art moderne ont compris la spécificité.
C’est par ce dépassement de la normalité, qu’Amina parvient à s’imposer. Tout en puisant l’inspiration dans les formes de Klim conçus par sa mère, elle élabore un discours erratique et singulier, en réalité un langage codé narrant sa vie comme l’ont fait ses aïeux avant elle.

À l’image de ses ancêtres, Amina Saoudi AïtKhay propose un tissage qui reflète les abysses de son âme. Elle crée son propre langage esthétique, avec ses camaïeux de couleurs et ses plages de formes. Esthétique qui sera ultérieurement analysée.

3.1. La forme artistique des œuvres d’Amina Saoudi Aït Khay

L’artiste Amina a conçu un large panel de tapis. Et cela suite à son investissement depuis plus d’une dizaine d’années dans le domaine du tissage. L’éventail de création qu’elle propose sera ici répertorié par catégories et analysé chronologiquement.

3.1.a. Analyse de la première série d'œuvres

a. Analyse N°1



Figure 78 : Tapis d'Amina Saoudi Aït Khay

[Source : RHOUMA, N.2019]

La première création d'Amina est un tapis noué de haute laine qui date de 2005. Il mesure 1 mètre de largeur sur 1,50 mètre de longueur. Il se caractérise par « les larges surfaces teintées qui sont de laine tissée. Larges plages de fil engendrées. Figures aux contours nets que les lignes droites et incurvées accompagnent sans jamais guider… » (MESTIRI, 2019).

Lignes droites conduites par l'esprit logique de la scientifique. Amina est ici encore empreinte par l'enseignement scientifique reçu lors de son adolescence et de sa vie de jeune adulte.

Les traces de son vécu se retranscrivent formellement et chromatiquement sur la toile. D'où, les couleurs ocres : beige, rouille, jaune et marron foncé se dévoilent dans des nuances cadencées. La palette de couleurs qu'elle applique dans son travail est apparentée à celle utilisée par les tisseuses traditionnelles. Toutes deux évoquent les paysages naturels du pays natal de l'artiste. Cet environnement est imprégné par la couleur de la terre. Terre si chère à son cœur au point de laisser son empreinte sur ses œuvres.

b. Analyse N°2

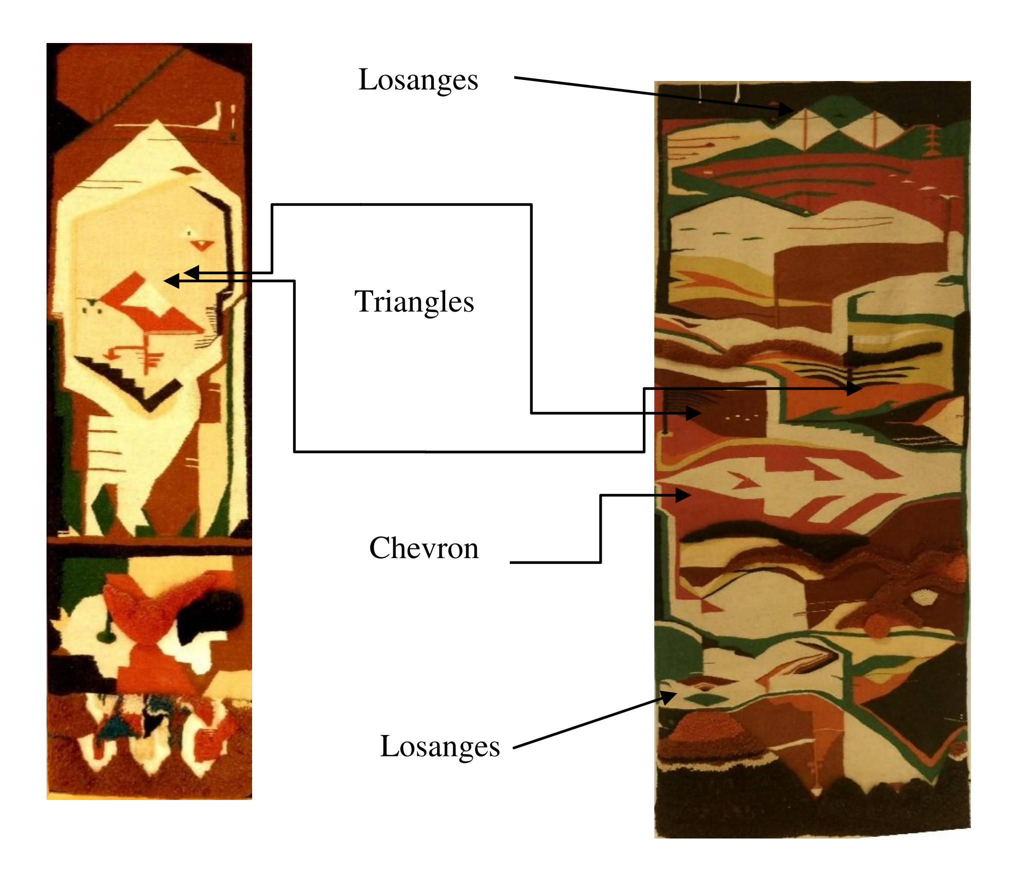


Figure 79 : Tapis d'Amina SAOUDI AÏT KHAY

[Source : RHOUMA, N. 2019]

Le tapis correspondant à la figure 79, situé à gauche a été baptisé « *Takrouna* ». Il mesure 1,96 mètre sur 1,17 mètre. Quant à son homologue, il fait 1,50 mètre de longueur sur 1,45mètre de largeur. Tous deux sont le produit de deux techniques, soit la technique de la duite ou du Klim et celle du nœud asymétrique ou nœuds Senne. Aux prémices de ces expériences, Amina pratiquait plusieurs techniques et les associait dans ses œuvres afin d'identifier celles qui lui correspondraient le mieux.

Ces toiles tissées ont été conçues simultanément, d'où la ressemblance esthétique tant au niveau de l'aspect formel que chromatique. Ainsi, les deux œuvres comportent des formes géométriques reproduisant des reliefs montagneux et l'espace naturel de Takrouna.

Takrouna est une petite bourgade tunisienne de la région du Sahel. Elle se situe à l'ouest à environ six kilomètres d'Enfida, en direction de Zaghouan.

Amina revendique ses origines amazighes par la représentation de ce relief montagneux habité par les Amazighs. C'est pour les mêmes raisons, qu'elle applique des formes apparentées aux signes Amazighs présents sur les tapis de sa mère. Des chevrons, triangles et losanges tapissent ses créations comme elles ont orné celles de sa mère avant elle.
La nostalgie d'Amina s'identifie également à travers les couleurs rouille, beige, marron et vert qu'elle applique.

c. Analyse N°3



Figure 80 : Tapis d'Amina Saoudi Aït Khay

[Source : RHOUMA, N. 2019]

Dans ce tandem de tapis, celui situé à gauche possède une longueur de 2,15 mètres sur une largeur de 0,90 mètre. Celui de droite possède également les mêmes mesures. Ces « expériences » s'apparentent à celles précédemment analysées. Elles comportent les mêmes couleurs, les mêmes formes et les mêmes compositions. Celles-ci reproduisent les souvenirs gravés dans sa mémoire de petite fille. L'enfant qu'elle a été.
Cet enfant est à la fois imprégné par l'art que pratiquait sa mère et par la science qui lui a été enseignée. Cette fillette, entité omniprésente de son être se dévoile dans ses toiles. À travers elles, Amina traduit sa nostalgie de petite fille si lointaine et pourtant toujours présente.

Cet enfant que l'on peut sentir et que l'on peut percevoir. « Elle ne s'est pas évanouie. Puissante, égoïste, insinuante - sa présence s'élève, en souvenir ou depuis la rivière bouillonnante des songes. Elle n'est pas partie, pas très loin. » Elle est toujours présente en cette heure et le demeurera jusqu'à sa tombe. (HARDOUIN, 2019)
Ainsi comme l'évoque l'artiste Julieta Hanono : le tapis est « un tissage du temps passé » (HANONO, 2009). À travers lui se manifeste la petite fille, l'ange du passé qui fait resurgir la nostalgie du présent.

3.1.b. Analyse de la deuxième série d'œuvres

La collection qui sera exposée et analysée est intitulée Design. Sa conception commence entre 2006 et 2007. Elle comporte six tapis de différentes dimensions et aux accords de nuances chromatiques. Ils ont été conçus par Amina selon différentes techniques : soit la technique du *Klim* ou de la duite en se munissant de plusieurs fils de trame à la fois ou encore la technique des nattes (*Hsira*).

a. : Analyse N°1

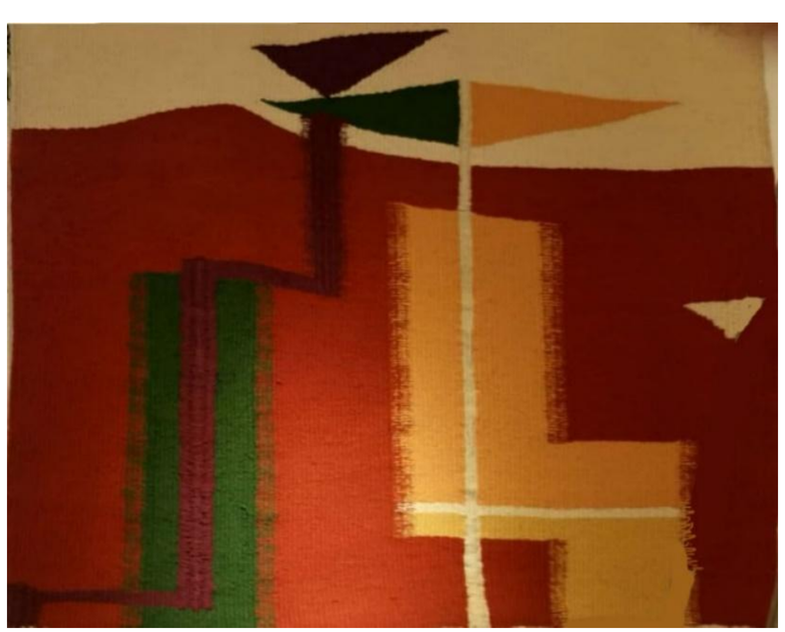


Figure 81 : Klim1 d'Amina Saoudi Aït Khay

[Source: RHOUMA, N. 2019]

L'œuvre ci-dessus présentée est un *Klim* mesurant 2,20 mètres sur 1,40 mètre. Les couleurs qui la composent sont le vert évoquant les végétaux, le jaune renvoyant au soleil et la couleur rouille révélant la terre. Les deux formes rectilignes ayant à leurs sommets des losanges représentent deux femmes.

L'une tresse les cheveux de l'autre. Dans ce cas, la présence féminine est représentée par le chevron et le triangle beige à droite du tapis, tous deux symboles féminins.

Quant au fond roux il donne à voir une montagne aux courbes dessinées sur un fond beige clair. Le tapis est ici jonché de formes géométriques telles que les lignes droites, les triangles et chevrons.

b. Analyse N°2



Figure 82 : Klim 2 d'Amina Saoudi Aït Khay

[Source: RHOUMA, N. 2019]

Le klim présent dans la figure 82 ici représenté fait 2,12 mètres de longueurs sur 1,19 mètre de largeur. Il ne diffère pas beaucoup du klim1. Les couleurs sont identiques. Le fond dessine toujours une montagne. Le personnage de gauche représentant une femme reste inchangé. Seule la forme de droite se différencie légèrement par sa ligne droite substituant la ligne saccadée. Hormis la ressemblance esthétique, ce Klim se caractérise par l'aspect de sa chaîne obtenue par l'usage de la technique de la natte (*Hsira*). Quoi de mieux que cette technique pour véhiculer le sens de la composition appliquée au tissage.

c. Analyse N°3



Figure 83 : Klim 3 d'Amina Saoudi Aït Khay

[Source: RHOUMA, N.2019]

Le Klim qui figure ci-dessus est un tapis de 2,18 mètres sur 1,19 mètre. Il comporte de nombreuses formes géométriques telles que les cercles situés en bas à droite et en haut à gauche et les lignes obliques. Celles-ci forment la silhouette d'une montagne. Montagne aux reliefs répartie en quatre zones. Celle-ci de couleur rouille dessine la terre. Terre fertile comportant deux graines en forme de cercle. Celles-ci symbolisent la fertilité. Hameaux de terre recouverte de verdure matérialisée par une ligne verte.

La végétation est surplombée par la roche qui est tissée par une large bande violette ; elle-même transcendée par un aplat jaune reflétant la lumière du soleil sur la montagne. Le soleil domine tout le tissage et éclaire l'œuvre. Cette composition évoque les paysages qui ont tant marqué l'artiste au point de se retrouver dans ses travaux.

d. Analyse N°4



Figure 84: Klim4 d'Amina Saoudi Aït Khay

[Source: RHOUMA, N.2019]

L'œuvre ici présente mesure 2,04 mètres sur 0,99 mètre. Elle contient un grand nombre de formes géométriques et d'autres formes souples. Des triangles et des lignes se répartissent sur la surface. Dans ce cas, la composition de ces formes dénuées de structuration et n'obéissant à aucune règle de composition évoquerait la maison, temple féminin. Demeure fabriquée en terre, d'où les nuances de marron allant du beige au marron foncé. Possible habitation liée au flan de la montagne. Ce décor montagneux se perçoit en arrière-plan de la chaîne.

Cette œuvre comporte à la fois une cohérence manifestant la ligne directrice et réflexive de la collection, mais aussi une rupture avec cette dernière produite par les camaïeux de couleur utilisés.

e. Analyse N°5

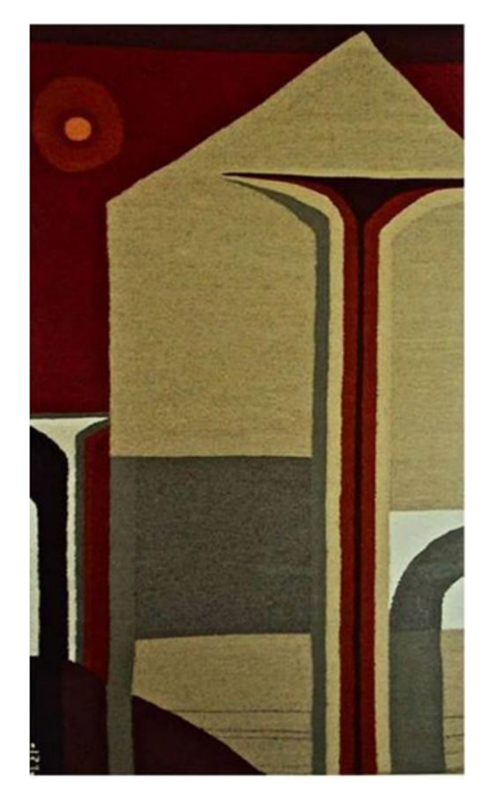


Figure 85 : Klim5 d’Amina Saoudi Aït Khay

[Source : RHOUMA, N.2019]

Le tapis dans ce cas présenté, possède une longueur de 2,12 mètres sur 1,19 mètre de largeur. À l’image de son prédécesseur, ce tissage évoquerait également une habitation qui se manifeste par les colonnes. Deux colonnes sont dans ce cas visibles : une grande située à droite de l’œuvre et une plus petite à gauche. La grande colonnade est positionnée au centre d’une structure en forme de maison ou de montagne. Cela suppose deux interprétations :

Soit la colonne est la structure porteuse de la maison, le pilier central aussi assimilé à la mère. Soit celle-ci évoque la montagne ou l’Atlas qui selon le mythe amazigh est la structure porteuse du monde. Selon la mythologie, le Titan Atlas est le porteur de la voûte céleste. Il fut pétrifié par Persée à l’aide de la tête de Méduse. C’est ainsi que le titanesque Dieu fusionne avec le pays et devient les monts, les rochers et les forêts d’Hespérie (ATLAS, 2019). Le mont ou l’édifice se retrouve dans l’œuvre tissée surplombé par un soleil.

f. Analyse N°6



Figure 86 : Klim6 d’Amina Saouidi Aït Khay

[Source : RHOUMA, N.2019]

Le klim ci-dessus représenté date de 2009. C’est un tapis de basse lisse, mesurant 1,83 mètre sur 0,93 mètre. Il se distingue par trois zones, dont une zone aux pieds du tapis qui est composée de trois bandes : une bande noire représentant les entrailles de la terre surmontée par une large ligne bleu azur ; couleur renvoyant vers l’eau source de fertilité. Le tout est adossé à une large ligne marron ; terre fertile jonchée de plantations représentées par des petites lignes verticales. La zone terrestre est surplombée par un losange contenant un autre losange, symbolisant la déesse mère, la femme enceinte, la naissance et la fertilité. Cette forme peut aussi être identifiée à une montagne. Montagne qui renvoie elle-même à l’être humain et en particulier à la femme. En effet, ces deux éléments sont fondateurs de l’humanité et représentent des piliers de l’univers. Il partage un même nom.

Le nom de certains organes humain se retrouve également attribué à la montagne. Par exemple (*velee*, ذلع), autrement dit le flanc, qui est à la fois associé au corps humain (les flancs ou les cotes) et à la structure de la montagne (le flanc de la montagne).
La déesse mère donne vie à des entités qui l'entourent. Des lignes droites sortant de terre et s'élevant vers le ciel. Ciel représenté par une juxtaposition de bandes jaune clair et foncées. Seule une ligne sinueuse parvient à s'élever pour atteindre un espace parallèle. Celle-ci peut être identifiée à l'artiste. La ligne dépasse les normes afin d'atteindre son ultime désir de transcender l'univers. Elle s'interrompt pour intégrer un monde parallèle constitué d'une association de bandes orange. Le passage de la ligne ondulée ou plutôt de l'artiste d'un espace à l'autre engendre une rupture qui suit sans interrompre la croissance et l'élévation. Cette césure pourrait évoquer une maturité, un changement profond dans l'être d'Amina. Changement qui lui permettrait de transcender afin de se reconnecter avec sa mère. Figure maternelle qui est aussi représentée par un losange situé au sommet du tapis.
Ainsi l'œuvre révèle l'enfant qu'elle était. L'enfant mélancolique souhaitant retrouver sa mère, mais aussi le soi attentif et social. La gardienne tributaire d'une éducation scientifique. Cet esprit scientifique se traduit par l'usage de formes géométriques qui évolue progressivement pour engendrer une forme souple. Celle-ci annonce l'avènement de son être d'artiste qui pourrait impacter ses créations et se dévoiler dans les prochaines œuvres.

3.1.c. Analyse de la troisième série d'œuvres

L'investissement intense d'Amina et les changements impromptus de son être ont sollicité tant d'énergie qu'une rupture s'imposa. En effet, après la collection design élaborée entre 2007 et 2009. L'artiste tisseuse ne reprit son métier qu'en 2011. Dès lors, elle créera plus d'une dizaine de tapis de laine aux formes souples et à la composition déstructurée.

g. Analyse N°1



Figure 87: Œuvre d'Amina Saoudi Aït Khay

[Source : RHOUMA, N. 2019]

Le Klim ici présent fait 1,73 mètre sur 1,47 mètre. Il a été élaboré en 2011. Sa composition n'est soumise à aucune norme. Tel un ver à soie, les fils se mêlent et les couleurs aussi créant un univers bien à soi. Un univers prenant forme sans aucune référence au carton.

> « *Ce sont à chaque fois, des rivages qui se font face. Tour à tour enluminés de lumière, tamisés de sombre ou baignés d'alluvion. Limes qui absorbent le fil toujours errant* » (SAOUDI AÏT KHAY, 2019).

Selon ces propos, les premières tentatives jaillissent systématiquement de ses doigts, doigts régentés par aucun plan laissant alors la pratique toujours primaire et originelle. Une manière de faire qui procède d'une précision de gestes.

h. Analyse N°2



Figure 88 : Maghreb 1 et 2 d'Amina Saoudi Aït Khay

[Source : RHOUMA, N. 2019]

Maghreb 1 situé à gauche est un tissage ras mesurant 1,54 mètre sur 1,84 mètre. Maghreb 2, à droite, est également un tissage ras de 1,63 mètre sur 1,68 mètre. Ces œuvres ont été exposées à la biennale arabe de Tunis qui a eu lieu au palais Khereddine en 2013, mais aussi à l'exposition réalisée en 2014 à la maison des Arts, en hommage à Hmida Wahada, pionnier de la Tapisserie artistique et ses contemporains en Tunisie. Elles ont été ensuite acquises en janvier 2015 par Tijari Bank Tunisie.

i. Analyse N°3

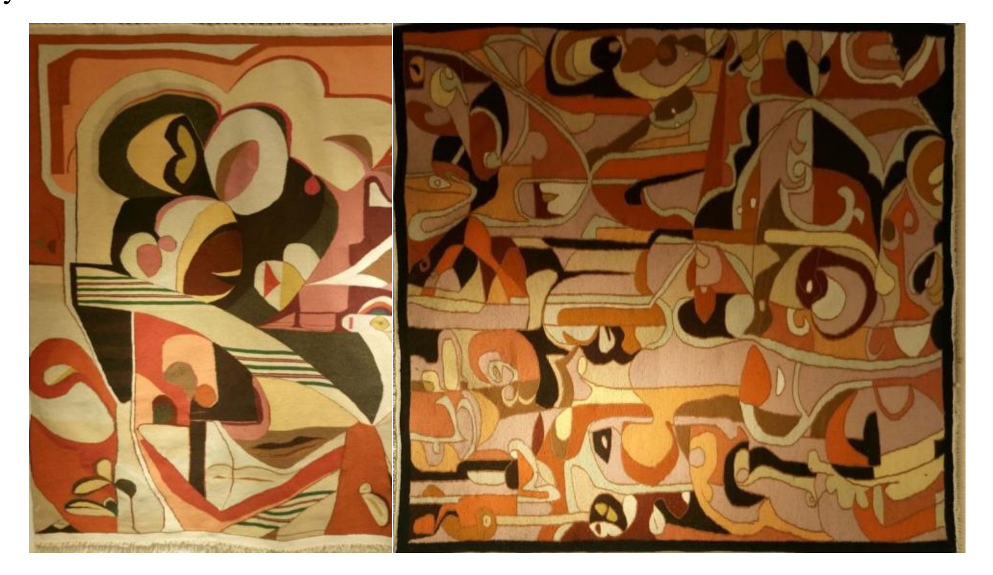


Figure 89 : Maghreb 3 et 4 d'Amina Saoudi AïtKhay

[Source : RHOUMA, N. 2019]

L'œuvre tissée présentée à gauche mesure 2 mètres de long sur 1,59 mètre de largeur. Quant au tapis de droite, il mesure 1,65 mètre sur 1,52 mètre. Tous deux font partie de la série de tapis intitulée « Maghreb » conçue en 2012. L'« expérience artistique » comporte autant de lignes droites que des formes souples caractéristiques de l'architecture comme les toitures voûtées et les murs droits. Les formes s'affirment dans des nuances de rouille, de jaune, de beige, de saumon et de marron, le tout associé à du vert. Ces couleurs sont celles qui surplombent le paysage maghrébin et se retrouvent sur des toiles inspirées du Maghreb.

j. Analyse N°4



Figure 90 : Œuvre d'Amina Saoudi Aît Khay

[Source : RHOUMA, N.2019]

Les œuvres ci-dessus affichées sont des tapis de basse lisse. Le tissage de gauche fait 1,52 mètre sur 1,63 mètre. Celui de droite mesure 1,51 mètre sur 1,53 mètre. Tous deux se distinguent par la couleur verte, soit vert sapin ou encore vert pistache. Le vert devrait évoquer les pleines verdoyantes du paysage marocain.

Outre la couleur, ses œuvres se définissent par la présence de formes oculaires. Ils paraissent tel un être observant pour mieux comprendre l'âme de la créatrice.

> En effet, « l'œil unique, sans paupière, est par ailleurs le symbole de l'Essence et de la Connaissance divine » (CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT Alain, 1982, p. 687). Mais, il peut aussi évoquer la vision dualistique. Celle-ci correspond à « une perception mentale : l'âme a deux yeux, écrit Silésius: l'un regarde le temps, l'autre est tourné vers l'éternité » (Ibid. p 687).

Ainsi, la présence de l'œil traduirait le regard de l'artiste dans son passé pour dessiner son avenir.

k. Analyse N°5



Figure 91 : Œuvre d'Amina Saoudi Aît Khay

[Source : RHOUMA, N.2019]

Ce tapis nommé « Maghreb pluriel » mesure 1,73 mètres pas 1,71 mètre. Il a été conçu en hommage à Gorgi. Il fut exposé à la biennale de Tunis d'Art arabe contemporain qui eut lieu du 11 au 31 décembre 2013 au centre national de la culture et de l'art : mairie de *El abdelya* et au musée de la ville de Tunis : Palais *Kheireddine*

Abdelaziz Gorgi, né en 1928 et mort en 2018, représente un pionnier de la peinture moderne tunisienne. Érudit et artiste à part entière, il était à la fois sculpteur et peintre. « Peintures à l'huile, aquarelles, fresques, sculptures… Bien que différente, chaque œuvre porte en elle la patte de Gorgi: un trait large et coloré » (BEN AZOUZ, 2018).

Une représentation bidimensionnelle à mi- lieu entre l'abstraction et la figuration. À l'instar de bien d'autres artistes de sa génération, Gorgi est empli par le besoin de créer une peinture ancrée dans une forme d'affirmation de l'identité tunisienne, inspirée d'image populaire. C'est pour cela que Sidi Bou Saïd est omniprésente dans ses peintures. En effet, « Tout le village, dit-il, avec ses maisons, ses couleurs, et sa lumière invite à la peinture » (Anonyme, Les peintures de Abdelaziz Gorgi, 2018).

Le tapis rendant hommage à Gorgi a été acquis par l'État en 2014. Il a, également, été sélectionné par la commission d'acquisition des œuvres d'art du Ministère de la Culture et de la conservation du patrimoine. Celle-ci l'a choisi parmi les œuvres de femmes créatrices tunisiennes et a été exposé à l'événement «Nissaibdaa » qui a eu lieu de 11 au 18 août au musée national du Bardo.

La création produite par Amina, en hommage à la mémoire de Gorgi, est tapissée de bleu qui est la couleur emblème de Sidi Bou Saïd. Bleu qu'elle intègre dans ce tissage et qui se reproduira dans les prochains. Bleu qui s'accommode avec des nuances de marron, beige et rouge. Elle applique dans cette « expérience » des formes géométriques évoquant à la fois des visages déstructurés, mais aussi une architecture traditionnelle caractérisée par ses portes voûtées si caractéristiques des maisons de Sidi Bou Saïd.

l. Analyse N°6



Figure 92 : Œuvre d'Amina Saoudi Aît Khay

[Source : RHOUMA, N. 2019]

Le tapis exposé à gauche, date de 2013. Il mesure 1,59 mètre sur 1,56 mètre. Le tapis de droite fait quant à lui 1,65 mètre par 1,68 mètre. Tous deux sont immaculés de bleu. Bleu associé à du saumon, du vert et du noir à gauche et cohabitant avec du roux, du gris et du blanc à droite. Les deux œuvres évoquent la mer, entre mer méditerranée et océan atlantique. Le monde marin est dans ces deux cas visible via la présence de formes géométriques évoquant des poissons, des raies, des seiches ou poulpes et bien d'autres créatures.

Toutes ses formes inspirées du milieu naturel pourraient être interprétées comme des analogues aux signes amazighs. En effet, les signes amazighs associés aux tapis traditionnels prennent également source dans l'espace naturel.

Tous représentent le lien Homme/Nature, lien transmis par l'influence des croyances animistes. Croyance originellement suivie et respectée par Zineb El Kadmiri, mère d'Amina. Ainsi, elle lui apprend comment modéliser les plantes, les traces d'animaux qu'elle aurait croisés. Les formes animales retrouvées dans ces tissages comme les signes autrefois tissés sur les tapis de sa mère ont pour thématique : la création étroitement liée au cycle naturel.

Le retour aux origines amazighes transmises par sa maman n'est possible que par la manifestation de son âme d'enfant nostalgique associée à son être créateur .

Et ceci est vrai également dans le travail créatif. Tout créateur, artiste travailleur ne contribue pas à faire tourner le monde, mais à faire avancer ou même changer par sa vision différente. Ce qui est en soi bien distinct de l'ordinaire. Cela ne signifie pas qu'il refuse l'ordinaire, mais qu'il s'en détache. Son labeur requiert une perspective différente - un ordre des priorités différent. Un ordre dévoilant le passé à travers le présent. Mais le passé est guillotiné par le présent. Le passé disparaît et sa constatation engendre un certain choc et une certaine peine. Ce sentiment s'exprime dans l'instant artistique. Ce laps de temps définit le travail de l'artiste tisserande. En effet, les œuvres d'Amina se caractérisent par l'instant, car elles se conçoivent au fur et à mesure tout en dissimulant l'histoire passée enroulée autour de l'ensouple inférieure. L'artiste oublie l'ouvrage passé et ignore le futur. Une forme de contradiction se manifeste dans ce projet, car la créatrice se doute vaguement de ce qu'elle veut faire et se mobilise sans y réfléchir donnant l'impression d'un geste instinctif et mécanique. Ce sont pour elle juste, à chaque fois, des rivages qui se font face. Tour à tour enluminés de lumière, tamisés de sombre ou baignés d'alluvions. Limes qui absorbent le fil, toujours créant ; créant en fixant un détail afin de daigner sortir de ce labyrinthe de couleurs.

Aux dires d'Amina, les partitions premières, jaillissant de ses doigts, aucun carton ne les a précédées, aucun plan ne les a régentées. Cet affranchissement du carton remonte aux pratiques du tissage traditionnel amazigh marocain. « Le cadre rigide, marqué par une stabilité idéale, permet de comprendre un mode de création qui s'effectue sans carton, sinon sans projet » (RAMIREZ,Francis et ROLOT, Christian, 1995, p. 148).

La pratique y étant toujours première est réagencée dans l'œuvre tissée, tissage aux formes géométriques libératrices.

Dès lors, la maîtrise de la géométrie acquise, l'artiste peut tout y réduire avec satisfaction et grand plaisir. Elle peut, à la fois, être spontanée et contrôlée. Elle peut contrôler son corps ainsi que les outils qui l'entourent.

Contrôler revient à pouvoir s'en moquer, les déformer et tordre ces formes. Cette notion de contrôle permet également de surmonter le mal du pays ou la nostalgie de sa patrie.

Le tissage est alors un moyen de révolte, de manifestation tentant de réanimer la jeune Amina en deuil de son pays et de sa famille. Il est, dans ce cas, un médium permettant d'entrevoir le monde intérieur de l'artiste. Cet univers abyssal apparaît dès l'instant où elle renoue pour la première fois avec le tissage. À partir de ce moment, Amina éprouve le besoin de se rendre compte de ce que son art lui permettait de voir. Art qui ne peut jamais être qu'un échec. En effet, l'artiste-tisserande déclare :

> « *Je ne suis jamais satisfaite de mon travail quand je l'ai terminé* » (SAOUDI AÏT KHAY, 2019).

Et c'est par l'échec qu'elle parvient à s'approcher de la réalité passée, car le fait de réussir ou échouer n'a plus de sens, la finalité n'a plus d'importance, seule l'essence de la vie compte.

Le travail artistique devient ainsi une manière de comprendre un peu mieux son être. Être triple, se manifestant sous trois formes différentes : soit enfantin ou cartésien ou encore créatif.

Face à cette quête de connaissance de son âme. Elle est perpétuellement amenée à continuer son Art. Même si elle abandonne, elle y revient aussitôt pour d'autant mieux se comprendre. Le tissage n'est alors qu'un long exercice « psychiatrique » permettant, à la fois, de surmonter les souffrances, mais aussi de comprendre les profondes entités de l'être de la créatrice par l'immersion dans son inconscient. Il représente une forme d'art thérapie. Médium par lequel, Amina transfère ses songes, ses soucis et son mal-être. La toile fige, matérialise et emprisonne les émotions dans ses nœuds. L'artiste couche noir sur blanc ses émotions pour les remettre en place et narrer son histoire comme tout Homme. En effet, tout le monde éprouve le besoin de se raconter. Dans un certain point, ils font de l'art en réinventant les histoires, comme les histoires contées par la mère d'Amina qui ont marqué l'inconscient de l'artiste. Les contes témoignent du besoin de préserver le passé vulnérable de la tisseuse d'art.

Artiste qui se distingue par une sensibilité développée l'invitant à matérialiser son histoire réinventée. Elle devient ainsi tisseuse de la mémoire à l'instar de ses ancêtres qui tentaient de raconter leur vie et d'assurer l'éternité. Perpétuité qui ne peut être figée que par la maîtrise de ce savoir-faire qu'est le tissage ; œuvre tout aussi contrôlé par Amina Saoudi Aït Khay pour donner corps à son histoire.

De ce fait le travail de la créatrice ne devient qu'esquisses, essais et expériences permettant de comprendre l'histoire de sa vie, le cycle éternel qu'un enfant béni rend immortel. Celle-ci fait voir tant de choses pour franchir la frontière du savoir, ou recueillir l'héritage qui émane du fond des âges dans l'harmonie d'une chaîne. Chaîne qui ne cesse d'être face à l'urgence du temps et face au besoin de cerner son être, son histoire. Elle piège ainsi l'artiste dans sa toile telle la toile d'un arachnide qui capturerait sa proie.

3.1c. Analyse de la quatrième série d'œuvres

En 2013, Amina Saoudi Aït Khay expérimente la teinture naturelle sur le coton câblé (utilisé comme fil de chaîne) qu'elle intègre partiellement à la trame afin d'introduire de la lumière teintée dans le corps de son tissage.

Analyse N°1



Figure 93: Œuvre d'Amina Saoudi Aît Khay

[Source : RHOUMA, N.2019]

L'œuvre ci-dessus mesure 1,16 mètre sur 1,50 mètre. Elle a été conçue par l'association de la laine et du coton. Elle est composée de formes lyriques qui se meuvent au rythme d'une mélodie, celle-ci n'est pas composée de notes générant des sons, mais de formes et de couleurs ; ocre, marron, roue et vert. Ces nuances chromatiques évoquent son pays natal.

Les couleurs sont cernées par des bordures noires ; bordures donnant à voir des instruments telle que la harpe, des notes et des clefs de sol. Dans ce tapis, Amina AïtKhay matérialise une douce musique.
Cette œuvre pourrait évoquer les chants Amazighs, mélodie et histoires qui étaient chantées par sa mère ; mélodie aérienne fluidifiée par l'intégration du coton dans la trame.
Un air surgissant de sa mémoire passée. Le Passé est évoqué par la représentation de la montre traduisant le temps qui passe et qui trépasse.

Analyse N°2



Figure 94 : Le tapis tableau d'Amina Saoudi Aît Khay

[Source : RHOUMA, N. 2019]

Cette œuvre d'Amina a été conçue en 2014 à base de laine et de coton. Elle mesure 1,56 mètre sur 1,58 mètre. Elle pourrait dévoiler des formes évoquant des peintures rupestres, Peintures aux formes phalliques apparaissant dans des tonalités de brun. Le tapis semblerait être conçu de terre, à même la roche de certaines grottes datant de la préhistoire.
Ces formes évoqueraient la sexualité, la natalité, la maternité et donc la création. Thématique tout aussi traitée par les symboles amazighs qui tapissent les productions de ses ancêtres.

> « Les questions fondamentales du mariage et de l'enfantement y sont bien souvent abordées, comme nous l'avons déjà observé ; mais on peut dire qu'au-delà c'est tout un univers de préoccupations féminines traditionnelles qui est capté » (RAMIREZ,Francis et ROLOT, Christian, 1995, p. 110).

Préoccupation ou extraordinaire confusion qui pourrait tout aussi donner à voir un labyrinthe, une énigme à élucider, une histoire pouvant tant être composée de phrases tissées comme de laine entremêlée. Le tapis serait, alors, assimilé aux histoires contées par Zineb ElKadmiri.

Il possède en lui de nombreuses histoires, ces dernières changeant à la guise du spectateur.

La profusion d'interprétation est due à l'abstraction. Celle-ci donne certes à voir une composition et des formes ; mais des formes qui ne préfigurent pas précisément un seul sujet et qui en changent de sujet en fonction de son observateur.

Analyse N°3



Figure 95 : Le tapis tableau d'Amina Saoudi Aît Khay

[Source : RHOUMA, N.2019]

Le tapis de laine et de coton dans ce cas proposé mesure une longueur de 1,72 mètre sur une largeur de 1,82 mètre. L'œuvre foisonne d'yeux qui épient l'artiste, qui surveillent ses mains, ses gestes, sources de création. Le regard pourrait aussi évoquer la vision interne de l'artiste. Son monde abyssal qu'elle nous donne à contempler et à regarder à notre tour. À travers cette œuvre, Amina inviterait le spectateur à pénétrer dans les profondeurs de son âme, de son être. Elle se dévoilerait ainsi toute entière et se mettrait pour ainsi dire à nu. Ce, afin de mieux se comprendre elle-même.

Le tapis est alors un médium donnant à voir le monde intérieur par l'extérieur. Selon les propos de Kandinsky : comme tout art il parvient à « substituer à l'apparence visible du monde extérieur la réalité intérieure pathétique et invisible de la vie » (KANDINSKY, 1912). Ainsi, par son acte primaire, l'œuvre dévoile à l'artiste les profondeurs de son âme. Dès lors, elle lui permet de se comprendre soi-même et de comprendre le monde qui l'entoure.
Un univers qui ne se dévoile plus à travers un écran existant jusque-là. À partir de ce moment, l'artiste éprouve un besoin perpétuel d'exercer ou d'expérimenter son art afin de répondre aux questions existentielles qui la tourmentent et de mieux comprendre son existence dans cet univers.

Analyse N°4



Figure 96 : Le tapis tableau d'Amina Saoudi Aît Khay

[Source : RHOUMA, N.2019]

Le tapis tableau proposé dans ce cas mesure 1,73 mètre sur 1,94 mètre. Le terme « Tapis tableau » a été employé par Frédéric Damgaard dans son ouvrage intitulé *Tapis et tissages : l'art des femmes berbères du Maroc* (DAMGAARD, 2009). Cette notion traduit le fait d'assimiler le tapis amazigh à un tableau et le tissage à de l'art. Le tissage, originellement, était exposé par les femmes et suspendu aux murs de la maison. Chez les amazighs, lors des noces la mariée accrochait ses œuvres de laines aux murs de sa maison. Cet acte démontre une analogie entre le statut des tapisseries chez les amazighs et celui des œuvres peintes pour les occidentaux.

Tapisserie qui apparaîtra plus tard aux yeux de tous comme de véritables œuvres d'art grâce à l'investissement d'artistes telles qu'Amina Saoudi Aït Khay.

Ce Tapis est conçu à base de laine et de coton. À l'image du tapis Chiadma, le tapis tableau se caractérise « par une profusion de formes et de couleurs donnant un sentiment de grouillement intense» (RAMIREZ,Francis et ROLOT, Christian, 1995, p. 51)

Dans ce tapis-tableau comme dans le tapis ancien, une teinte fondue apparaît. Teinte qui se distingue par « une dominante de brin et de lie de vin, du blanc crème, du noir, de l'orange, du rose, du vert et du violet, chacune de ces couleurs ayant, en outre, plusieurs nuances » (Ibid. p51).

Analyse N°5



Figure 97 : Tissage d'Amina Saoudi Aît Khay

[Source : RHOUMA, N.2019]

Le dernier tissage créé par Amina date du 5 septembre 2018. Il fait 1,89 mètre sur 1,90 mètre. Ce tapis possède une forte ressemblance avec le tapis Chiadma. Ce tissage est caractérisé par une composition de quatre encadrements aux motifs géométriques.



Figure 98 : Chiadma noué (485*185) **Figure 99 :** Détail de chiadma noué (350*165)

[Source : RAMIREZ,F. et ROLOT, Chr.1995, p46] [Source : RAMIREZ,F. et ROLOT, Chr., 1995, p.51]

Comme souvent dans les tapis du littoral marocain, « la structure organisant la disposition des motifs cesse d'être immédiatement apparente : plus de quadrillage, plus de bandes, mais une sorte d'errance du motif dans le champ» (Ibid. p46). Ce champ évolue dans un monde à part paraissant emprunter sa composition de sources primitives.

> « Non pas que leur apparente maladresse en fasse des œuvres réellement plus archaïques ; mais parce qu'on semble y percevoir le terrible travail de la naissance du motif. La virtuosité de ces tapis est de l'ordre du conceptuel : le jeu ne porte pas encore sur des formes arrêtées, mais sur les idées qui les font naître»(Ibid. p50).

Cette même idée donne à voir une multitude de formes qui pourrait faire penser à la multiplication cellulaire. Cellule donnant à la fois corps à l'œuvre d'Amina comme au tapis Chiadma.

La ressemblance entre la création contemporaine et son ancêtre dévoile un retour aux origines amazighes. Cela n'est possible que par la manifestation de son âme d'enfant nostalgique associée à son être créateur ; être évoluant et déteignant sur ses œuvres.

Dès lors, les tapis d'Amina évoluent progressivement et révèlent trois séries de tissage traduisant trois phases de l'être de l'artiste.

Une première,« juvénile », se caractérise par l'usage de deux techniques : celles du tissage ras et du nouage. Lors de cette étape, l'artiste demeure dans une recherche technique pouvant affirmer et coïncider avec son identité.

Cette période est également définie par l'application de représentations formelles inspirées du relief Marocain : montagne, plaine, etc.. Associées à des formes géométriques évoquant les signes amazighs qui tapissaient les tissages de sa mère.

Une seconde phase de « jeune adulte » se matérialise par l'usage d'une technique de tissage ras. Ainsi, l'artiste identifie la technique qui lui correspond. Les œuvres de cette série de tapis se dénotent également par l'application de formes strictement géométriques : lignes, triangles et cercles. Ces dernières se meuvent sous un panel de couleurs rouge, vert, jaune et noir. Cette catégorie de tissage évoque sa vie de jeune adulte, scientifique, biologiste soumise aux normes cartésiennes ; elles-mêmes traduites par l'application de la géométrie.

Une troisième catégorie de tissages se caractérise par une esthétique plus spontanée, déstructurée, libérée des normes et structures normatives sociales. Elle témoigne de la maturité de l'artiste qui se défait des règles imposées par la société pour affirmer son être créatif.

> « Il y a cette notion que les personnes créatives sont distraites, imprudentes, se fichent des obligations sociales et des usages sociaux... Parce qu'ils sont complètement dans un autre monde. C'est un monde dans lequel le troisième soi-même gouverne. … Il y a des différences irréconciliables entre reconnaître et examiner les fabulations de son passé et les déguiser comme si elles étaient des silhouettes adultes, dignes de l'art, ce qu'elles ne seront jamais» (HARDOUIN, 2019).

Cet être créatif s'exprime à travers l'audace esthétique ; audace produite de maturité créant une œuvre analogue au tissage des artisanes marocaines citée par Francis Ramirez et Christian Rolot. À l'image du tissage traditionnel amazigh, l'œuvre d'Amina possède une esthétique jouant sur la déconstruction, l'éclatement et la recomposition. Tous deux témoignent de « l'irrégularité, la violence de leurs couleurs, la naturalité de leur laine, et, par-dessus tout, le désordre déconcertant et presque sauvage de leur disposition» (RAMIREZ,Francis et ROLOT, Christian, 1995, p. 8).

L'œuvre de l'artiste Amina renvoie également au tissage traditionnel par le fait que dans les deux cas le tapis narre l'histoire de sa créatrice.

La quatrième création tissée d'Amina est conçue de coton et de laine. Vu ses nombreuses années d'expérience, Amina se permet d'intégrer le fil de coton dans la trame de laine. L'artiste s'octroie le droit de jouer avec les matières et d'accommoder la laine et le coton. Le coton attribue à l'œuvre une sensation aérienne qui témoigne de la pureté et de la maturité atteinte par l'artiste-artisane.

Il est, ainsi, évident que le tissage dévoile simultanément les trois entités constitutives du moi de l'artiste. Néanmoins, ces « moi » ne sont pas des entités séparées et distinctes, elles sont liées par des zones limitrophes dont l'existence se définit comme espace de chevauchement.

Afin de définir ces zones, nous pourrions utiliser le terme de seuil intensif que l'on trouve chez Gille Deleuze. Ce concept exprime un passage d'une intensité à une autre sur le mode exclusivement qualitatif sans considération spatiale particulière. Seuil intensif qui permettrait selon Amina de révéler les trois aspects de son Moi :

« *Je suis, moi-même, trois moi-même !* » (SAOUDI AÏT KHAY, 2019)

Trois états du moi qui pourraient être assimilés au concept de ligne de fuite élaboré par Félix Guattari et Gilles Deleuze. Ces derniers définissent trois types de ligne au sein de nos vies : la ligne dure, la ligne souple et la ligne de fuite. La ligne dure appartient au dispositif de pouvoir qui fixe les normes. La ligne souple est celle qui déambule autour de la ligne dure sans la contredire. Ce sont ces rêveries, ces petits refus de respecter le règlement ou le code, ces grèves ponctuelles, ces cours séchés. Ce bref instant qui disparait d'un passage par une ligne souple, qui revient vite à l'ordre et à la ligne dure .

> « Et enfin il y a les lignes de fuite, et de celles-ci nous ne revenons jamais au même endroit.Une vraie rupture est quelque chose sur quoi on ne peut pas revenir, qui est irrémissible parce qu'elle fait que le passé a cessé d'exister » (DELEUZE Gilles & GUATTARI Félix , 1980).

Les lignes de fuite ne définissent pas un avenir, mais un devenir. Il n'y a pas de programme, pas de plan de carrière possible lorsque nous sommes sur une ligne de fuite.

> « On est devenu soi-même imperceptible et clandestin dans un voyage immobile. Plus rien ne peut se passer ni s'être passé. Plus personne ne peut rien pour moi ni contre moi. Mes territoires sont hors de prise, et pas parce qu'ils sont imaginaires, au contraire, parce que je suis entrain de les tracer » (Mille Plateaux). « Nous devons inventer nos lignes de fuite si nous en sommes capables, et nous ne pouvons les inventer qu'en les traçant effectivement, dans la vie » (ibidem). La destination est inconnue, imprévisible. C'est un devenir, un processus incontrôlable. C'est notre ligne d'émancipation, de libération» (SIMON, 2017).

Une ligne ou un fil qui conçoit les œuvres d'Amina à son image. Ils se transforment au fil du temps comme se métamorphose l'être de l'artiste à travers les âges.
L'évolution des tapis aux formes abstraites donne également à observer l'évolution de l'âme de l'artiste qui gagne peu à peu en maturité. Sa maturité et son assurance se ressentent, tant esthétiquement, chromatiquement que techniquement. La preuve de son évolution esthètique se perçoit dans son choix d'aborder l'abstraction dans ces créations.

> Ainsi, « l'art abstrait peut être envisagé comme une conception très complète susceptible de durer parce qu'elle comporte des évolutions internes nombreuses et conformes aux besoins individuels de l'artiste.
> Ce discours et ces réflexions sur l'art abstrait peuvent parfaitement s'appliquer à l'art des tapis-tableau que tissent les femmes berbères, créés depuis toujours dans le même esprit que l'‘œuvre abstraite moderne» (DAMGAAG, 2008, p. 299)

Tant dans le tapis dit abstrait ou tapis-tableau, les créatrices y narrent leurs vies. Dès lors,« Le tapis ancien sorti des mains des tisseuses domestiques apparaît comme le manuscrit d'une écriture du silence» (RAMIREZ,Francis et ROLOT, Christian, 1995, p. 8). Forme d'expression qui sera tout de même, plus tard, abandonnée par Amina pour annoncer un retour à la peinture sur soie. Le serti a procuré une certaine liberté à l'artiste. Grâce à lui, elle a dompté la ligne qu'elle ose appliquer à ses tissages. Tissage qui lui permet, à son tour, d'apprivoiser la couleur, les surfaces et les remplissages. Cette richesse acquise va lui permettre de continuer ses recherches sur la toile de soie. Les deux techniques complémentaires ont ainsi permis l'apparition et l'affirmation de son art. Art qui se dénote par biens des caractères.

3.2.Caractéristiques du tissage artistique d'Amina Saoudi Aït Khay

Le tissage produit par Amina Saoudi Aït Khay se distingue par son caractère interprétatif. Il s'inscrit à mi-lieu entre continuité et rupture. En effet, Amina tente dans ses expériences de préserver l'essence du tissage amazigh tout en l'intégrant dans le monde abstrait de l'art contemporain. Elle créée son propre langage à l'instar de ses ancêtres ; langage demeurant dans l'abstraction, mais prenant toutes autres formes. Ce même langage traduit la personnalité de l'artiste qui s'inscrit dans un registre contemporain tout en dépassant l'héritage industriel ; personnalité et identité attestées par sa signature. Cette dernière représente son nom inscrit en Tifinagh, langue amazigh.

Le choix d'apposer son nom en Amazigh est une forme de revendication et d'affirmation de ses origines, mais également une façon de satisfaire les attentes de l'État en intégrant la tendance de l'ethnicité. Cette décision possède aussi un enjeu marketing, car il lui permet d'asseoir son nom dans le monde de l'art.

En effet, les artistes diasporiques sont fréquemment sollicités pour jouer le rôle des dignes représentants de leurs continents et de leurs cultures. Les acteurs culturels attendent d'Amina une authenticité ethnique. Dans ce cas, l'ethnicité doit être assimilée au sens proposé par Stuart Hall. Celle qui renvoie à l'artiste un sens positif et non contraignant. Stuart Hall écrit :

> « Ce qui est en jeu ici, c'est l'éclatement de la notion d'ethnicité entre, d'une part, la notion dominante qui la relie à la nation et à la « race », et, de l'autre, ce que je considère comme les prémisses d'une conception positive de l'ethnicité des marges et de la périphérie. À savoir une reconnaissance du fait que nous partons tous à partir d'un lieu particulier, d'une histoire particulière, sans pour autant être confinés à cette position en tant qu'artistes ou cinéastes « ethniques »» (HALL, 2007, p. 110).



Figure 100 : Signature d'Amina Saoudi Aît Khay

[Source : RHOUMA, N.2019]

Il est évident que les institutions culturelles sont à la recherche d'exotisme stéréotypé. Ainsi, ils demandent aux artistes, possédant une culture particulière, de devenir les porte-paroles de celle-ci, comme si leurs origines devaient être visuellement exposées pour légitimer l'attribution d'une étiquette d'artistes africains, amazighes, arabes. Une étiquette qui leur est imposée afin de les classer et de les identifier sur le marché de l'art. Une étiquette que refuse Amina Saoudi AïtKhay.

Calme et mesurée, elle détruit avec sérénité le mythe, le stéréotype de la peinture dite nationaliste. Elle élabore son propre langage à la dimension de sa terre. Langage artistique, tissage picturalisé qu'elle imagine à l'image de sa patrie, de son pays natal. Elle traduit son identité en excluant l'esthétique du tapis « authentiquement » amazigh.

Amina manifeste plutôt ses racines via le mode de faire, de penser et de considérer le tissage. Ce mode de penser être, pensée qui fusionne le créateur à sa création ; mode de pensée dévoilant le concept de la créolisation.

La créolisation ou le métissage sont non seulement au cœur de la culture tuniso-marocaine, mais aussi dans l'ensemble de sa pratique. Elle apparaît comme un art de l'échange, un art rhizomique**.**

La pensée rhizomique a été proposée par Gilles Deleuze et Félix Guattari. Elle a également été reprise par l'écrivain et théoricien antillais Édouard Glissant dans son ouvrage nommé *Poétique de la Relation.* Cette pensée correspond à une créolisation des réflexions globalement guidées par des théories auparavant décrites comme marginales.

Édouard Glissant écrit :

> « Le Tout-monde est sensible à la chaleur des utopies, à l'oxygène d'un rêve, aux belles errances d'une poétique. Il nomme l'art, et sa divination, au principe de nos politiques globales et de nos paroles partagées. Il nous met à même de pressentir cette nouvelle région du monde, où nous entrerons tous ensemble, par tant de voies et de recours différents» (GLISSANT, Édouard ; CHAMOISEAU, Patrick, 2009, p. 49)

Dans le « Tout-Monde » décrit par GLISSANT, le concept de créolisation se manifeste comme étant la continuité du concept rhizomique. Étymologiquement, la notion de créolisation est associée au colonialisme. Ainsi, elle désigne la « création » de cultures caractérisée par le métissage. L'écrivain Kamau Brathwaite affirme :

> « Le terme lui-même trouve ses origines avec la combinaison de deux mots espagnols *criards* (créer, imaginer, établir, trouver, installer) et *colon* (un colon, un fondateur, un pionnier) en criollo : un pionnier dévoué » (VAUGHAN, 2005, p. 2)

La créolisation présente dans le système rhizomique, est un élément fondamental pour discerner le fonctionnement de nos sociétés actuelles. Face au poids de ce concept, un ouvrage nommé *The Creolization Reader : Studies in Mixed Identities and Cultures* a été édité en septembre (TONINATO, Paola & ROBIN Cohen, 2009). Il propose un ensemble de recherches traitant de la créolisation globale. Celle-ci rassemble les différentes formes de métissages : culturel, social, racial et religieux qui permettent de saisir le développement de la globalisation culturelle.

Le concept de la créolisation est aussi traité dans l'ouvrage de Jean Barnabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, nommé *Éloge de la Créolité* et publié en 1989. Ces derniers marchant sur les traces d'Édouard Glissant écrivent :

> « La créolisation, c'est un métissage d'arts, ou les langages produisent de l'inattendu. C'est une façon de se transformer de façon continue sans se perdre. C'est un espace où la dispersion permet de se rassembler, où les chocs de culture, la disharmonie, le désordre, l'interférence deviennent créateurs. C'est la création d'une culture ouverte et inextricable, qui bouscule l'uniformisation par les grandes centrales médiatiques et artistiques. Elle se fait dans tous les domaines, musiques, arts plastiques, littérature, cinéma, cuisine, à une allure vertigineuse… » (JOIGNOT, 2005).

L'application du concept de créolisation dans le monde remonte à la fin des années 80.Dès lors, une éclosion progressive d'expositions manifestes est observée. Celle-ci est dédiée aux études postcoloniales, aux Cultural Studies et aux Gender Studies. Ainsi, dès le début de 1990, des expositions majeures sont élaborées pour la présentation, la critique et le développement de l'art global. (CRENN, 2012.).

Produits d'études postcoloniales, elles provoquent une nouvelle dynamique dans le monde de l'art ; dynamique qui ne cesse d'accroître et d'évoluer pour se retrouver aujourd'hui associée aux créations d'Amina Saoudi Aït Khay.

Dès lors, l'hybridation, l'échange, le partage, le mixage, le croisement culturel et la créolisation sont tous des concepts retrouvés dans les œuvres tissées d'Amina.

Concept, dans ce cas, induit par les origines amazighes de l'artiste. En effet, la créolisation, le métissage, l'hybridité et l'échange sont autant de notions véhiculées par la culture amazighe ; culture pacifique qui a su cohabiter avec les conquérants phéniciens devenus ensuite carthaginois, puniques, romains, vandales, byzantins, arabo-musulmans et pour finir français.

Penchons-nous, maintenant, sur le terme d'hybridité associé au domaine culturel. Un terme couramment employé depuis la naissance des théories postmodernes. Il est victime d'un usage abusif attisant les craintes de Paul Gilroy.

Pour lui, la notion « hybridité » pourrait être perçue telle une étiquette sociale dangereuse traduisant une pureté raciale. En droit fil avec ses opinions, Gilroy déclare :

> « Si le processus de mélange est présenté comme étant fatal ou rédempteur, nous devons être préparés à renoncer à l'illusion que la pureté culturelle et ethnique n'a jamais existé […]. L'absence d'une langue conceptuelle et critique adéquate est sapée et compliquée par la charge absurde qui essaie d'employer le concept d'hybridité qui est complètement détruit par les résidus actifs de l'articulation de ce terme au sein du vocabulaire technique de la science raciale du XIX[e] siècle » (GILROY, 2000, pp. 250-251)

Bien entendu, la notion « hybridité » associée au domaine culturel, que nous souhaitons véhiculer dans notre interprétation ne se rapporte à en aucun cas à l'idée de race. Dans notre cas, l'hybridité définie est plutôt associée au concept placé au cœur des textes de Homi K. Bhabha, de Stuart Hall, James Clifford et d'Iain Chambers.

Dans son ouvrage intitulé *Les Lieux de la Culture : Une Théorie postcoloniale*, (HOMI K, 2007) définit l'hybridité culturelle comme étant un « camouflage », une forme d'adaptation au colonialisme. Ainsi, il paraît aisé d'y distinguer les différentes productions culturelles ou les formes de brassage et d'échange entre deux cultures. Dans ce cas, il est défini comme étant une zone de relations culturelles continuellement interdépendantes, dont les principaux acteurs seraient, d'après la formule de Michel de Montaigne, des hommes mêlés.

Selon John Hutnyk, « L'hybridité est un terme évocateur pour la formation de l'identité ; il est utilisé pour décrire les innovations linguistiques (le Créole, le patois, le pidgin, l'argot des « voyageurs », etc.) ; c'est le code pour la créativité et la translation» (HUTNYK, 2005, p. 81). Une translation reproduite par l'artiste diasporique qui tisse dans son œuvre une forme de langue amazighe, hybride, un mélange entre art abstrait amazigh et contemporain.

Lorsqu'Amina Saoudi AïtKhay, artiste marocaine, installée en Tunisie, produit dans ses tissages, des éléments iconographiques inspirés, à la fois, de l'histoire de l'art occidental et de la culture amazighe, une manifestation de la créolisation de son langage plastique apparaît. Cette hybridation des idées induit une nouvelle forme plastique.

Expression pratique marginale produite par une femme, artiste-tisserande « métissée » et forte par son identité rhizomique. L'identité rhizomique est un concept traité par Édouard Glissant en droit fil avec les recherches de Gilles Deleuze et de Félix Guattari. Le concept traduit une identité construite par diverses influences. Ce qui permet de tisser des liens avec le « Tout-monde ».

Dans les sociétés contemporaines, l'identité rhizomique est un concept largement propagé. Au quotidien, il est aisément visible dans les villes de grande et moyenne taille, fortement touchées par les flux migratoires. Ce phénomène, touchant en particulier la grande ville, produit une forte diversité culturelle. Diversité qui ne déteint pas seulement sur les rapports sociaux ou sur l'évolution des populations, mais touche également le domaine de l'art, dans lequel l'hybridité se transforme en un espace d'interactions artistiques. Ce milieu permet la critique de l'histoire, la distinction des contrastes visible entre ses différentes cultures et sociétés.

Un espace à mi- lieu nommé « le tiers espace » par Homi K. Bhabha, dans lequel les artistes sont poussés à repenser la notion du « Tout-Monde » initié et proposée par Édouard Glissant ; un concept les invitant à saisir les relations interculturelles.

« Un Tout-Monde, un tiers espace, qui est en fait une zone créole qui apporte, lorsqu'elle est bien appréhendée, un renouvellement des idées et une reconstruction critique qui, aujourd'hui, est plus que vitale » (CRENN, 2012., p. 48)

Dès lors, la créolisation produit un brassage d'idées issues d'une influence francophone et de la culture tuniso-marocaine d'Amina ; idées qui insufflent un nouveau souffle à l'art abstrait occidental, dans lequel, elle applique une touche amazighe déconstruite, désarticulée, pour également écarter le regard stéréotypé du tissage amazigh.

C'est ainsi que l'artiste-tisseuse dévoile sa mémoire créative lui permettant de réaliser un tissage symbolique à son image. La symbolique comporte à la fois une dimension métaphysique renvoyant aux divinités et empirique révélant l'empreinte de la créatrice, symbole appliqué par ses soins. Amina Saoudi Aït Kahy demeure l'une des rares artistes-tisseuses de Tunisie démystifiant le carton, élaborant ses œuvres sans modèle. Contrairement à elle, ses confrères conçoivent un carton, un modèle qu'ils font produire chez des artisanes.

Cette libération du carton remonte aux influences du tissage amazigh marocain traditionnel. Les tissages traditionnels ou œuvres d'art spontanés aux couleurs vives et aux motifs abstraits n'inspirent pas uniquement l'artiste-tisseuse Amina Saoudi Aït Khay, mais infuencent, avant elle des grands noms de l'art abstrait.

C'est au début du XXe siècle que naît cet intérêt pour les arts africains et primitifs qui est animé par le besoin de réaliser une peinture représentant l'expression libre d'une sensibilité. Une envie de créer un nouveau courant se manifeste dans « l'aboutissement d'une succession de reniement, grâce auxquels on peut tenter d'établir des classifications et lui ôter l'apparence chaotique qui le caractérise à première vue » (DAMGAAG, 2008, p. 298)

Cette époque dévoile un fort bouleversement dans la perception de l'art, Art qui nie la figuration de la réalité pour la retranscrire différemment. Un glissement vers une forme d'expression nommée « art abstrait » apparaît. Elle invite trois précurseurs de ce mouvement à s'intéresser aux formes « primitives » associées aux tapis et tissages des femmes amazighes. Ces trois artistes (Le Corbusier, Kandinsky et Klee) s'enthousiasment de ces productions qu'ils reprennent tant dans leur propores œuvres, que dans leurs travaux théoriques et leurs enseignements(Ibid. p 288).

Parmi les ouvrages les plus renommés, nous retenons la publication de Kandinsky intitulée *Point, Ligne, Plan*, qui marquera le début de sa notoriété et dans laquelle il explique que le point et la ligne ne se sont pas exclusivement associés à la peinture, mais peuvent se retrouver dans d'autres formes artistiques en insinuant l'art du tissage amazigh.

Quant à Le Corbusier, il déclare que le tissage amazigh lui permet d'«*allier à la géométrie la notoire fantaisie* ». Et lui a fait découvrir le pouvoir de l'abstraction.

Ces trois artistes ont été touchés par la sensibilité de l'art amazigh suite à leurs voyages dans des pays imprégnés par ses origines. En 1905, Kandinsky part en Tunisie, pays qui l'enchante par ses couleurs et sa lumière.

> « Les formes géométriques de l'art des Berbères l'impressionnent vivement. L'architecture à angles droits, les losanges, chevrons et carré des tapis berbères, les rayures et les couleurs vives des vêtements, tout fascine Kandinsky et tout est enregistré sur place par des croquis, des dessins, des peintures, et gravé dans sa mémoire pour une utilisation future dans ses compositions abstraites »(Ibid. p 296).

Formes et compositions qu'il découvre à Gafsa.

> En effet, « il visite Gafsa où il rencontre des femmes berbères tisserandes ; il s'inspirera de leurs motifs et de leur gamme de couleurs vives que l'on retrouve dans ses tableaux, interprétés à sa manière, mais facilement reconnaissables. Ce voyage initiatique a marqué l'expression artistique de cet illustre peintre qui, à son retour, est devenu plus lumineuse et plus cubiste. Que Kandinsky a tant apprécié l'art berbère est aussi attesté par le fait que, jusqu'au milieu des années trente, un grand tapis berbère du Maroc ornait son salon parisien» (Ibid.p296)

La passion de Kandinsky pour les productions amazighe a fait de lui le précurseur du courant abstrait, courant tout aussi marqué par les productions de Klee.

> Comme Kandinsky, Paul Klee effectue un séjour en Tunsie en 1914. Lors de ce voyage accompagné de ses amis Auguste Macke et Louis Millier, il fera la découverte du tapis amazigh. Découverte qui bouversera sa carrière, comme elle avait bouleversé Kandinsky neuf années auparavant. Celle-ci comblera son désir de se diriger vers la couleur, à l'instar de Van Gogh et Cézanne. Rappelons ici que Gauguin, attiré comme son ami Van Gogh par la puissance expressive de la couleur, s'adressait à ses confrères artistes en ces termes :

> « Ô vous, peintres, qui quémandez une technique de la couleur, étudiez les tapis et vous y retrouvez tout ce qui est connaissance ». Effectivement, Klee n'aura la révélation tant recherchée de la couleur qu'en découvrant en Tunsie, comme nous le verrons ci-après, le tissage de Kairouan » (Ibid. p299).

C'est encore à Kairouan que Klee élabore son intitulé *Aux portes de Kairouan*. Cette œuvre aux divines nuances chromatiques est le résultat d'une alchimie qui s'est produite entre les couleurs de l'espace et l'artiste peintre. Les recueils retrouvés dans son journal conservé par la fondation Paul Klee à Berne attestent cette fusion.

« La Couleur a pris possession de moi ; je ne dois plus poursuivre après que cela, je sais qu'elle m'appartient pour toujours. C'est la signification de ce moment béni. La Couleur et moi sommes unis. Je suis un peintre».

L'ébranlement émotionnel provoqué par sa rencontre avec le patrimoine architectural et le patrimoine culturel matériel amazigh va totalement changer sa perception, sa conception et sa production artistique.

Les productions colorées amazighes représentent pour lui une expérience optique qui va satisfaire sa quête d'une solution à la problématique de l'expression chromatique. Celles-ci le guideront vers une expression artistique aux constructions picturales inspirées des motifs rectilignes omniprésents dans toutes les productions amazighes. Celles-ci ont été découvertes par le peintre suite à une visite de Gafsa. Gafsa est une région connue pour ses tapisseries comportant des motifs abstraits ou hybrides colorés. Il est alors extrêmement inspiré par cet art « tribal »qu'il intègre subtilement dans ses tableaux. La référence à l'art amazigh se dévoile à travers l'intégration de signes et symboles ésotériques retrouvés dans certaines de ses peintures. Dès lors, Klee est considéré comme le premier à avoir introduit le signe dans l'art moderne. Une initiative qui encourage d'autres artistes et esthètes à puiser dans les ressources de cette tradition millénaire qu'est le tissage amazigh.Cet engouement pour l'art amazigh, l'apoussé à produire des archives et des enregistrements qui lui permettront d'élaborer des théories de l'art.

> Recherches à travers lesquelles, « Klee a tenté de définir et d'analyser ces éléments visuels primaires, notamment dans l'un de ses essais les plus importants Carnets de croquis pédagogique (1925). Son ouvrage le plus connu est sans doute sa Théorie de l'Art moderne.On peut y lire cette phrase devenue célèbre « L'art ne reproduit pas le risible il rend visible » »(Ibid. p 303).

L'intérêt porté à l'art amazigh à également permis la mise en lumière de cette forme d'expression qui envahira les musées.

C'est au début du XXe siècle que de nombreux objets amazighs sont exposés au Musée de l'Homme, au Musée de l'Afrique et de l'Océanie, au musée de Tervuren en Belgique. D'autres musées du monde font de même.

Le Maroc contribue également à la promotion de l'art amazigh en l'affichant dans ses structures muséales tellesque Ouadayas à Rabat, Batha à Fez et Dar Si Saïd à Marrakech.

De nombreuses collections se retrouvent organisées dans différents pays. Parmi elles, doivent être citées : celle du Musée d'Art moderne Louisiane de Copenhague, au Danemark exposée en 1980.

En 1996, c'est le musée Bellerive à Zürich en Suisse qui dévoile ses trésors, suivis par l'exposition « Splendeur du Maroc » qui a eu lieu en 1998 au Musée royal de l'Afrique centrale à Tervuren en Belgique.

> De nombreux vernissages ont suivi : « En 1999, au château de Burgau, près de Graz (Fürstenfed) ; en 2000 à Madrid ; en 2001, à Clermont-Ferrand en France ; aux États-Unis, à Washington en 1980, à Indianapolis en 2001, ainsi qu'au Museum of Fine Art de San Francisco»(Ibid. p 304).

Une exposition traitant de la même thématique a dernièrement été proposée. L'évènnement « Desert Design » qui a eu lieu du 16 juin au 8 octobre 2019 au musée Yves Saint Laurent Marrakech a rendu hommage au savoir-faire des tisseuses amazighs de la région de Aït Khebbach. Une trentaine de tapis contemporains ont été affichés, créations produites par les femmes d'une tribu qui se déploie aux confins du sud-est marocain, aux portes du Sahara.

La finalité de cette exposition est d'honorer ces femmes, qui revisitent la matière et la transforment pour donner naissance à des oeuvres aux couleurs vives évoquant à la modernité qui ne leur est pas accessible.

> Outre le pullulement d'expositions traitant de la tradition berbère, de nombreuses collections d'objets berbères sont acquises par des esthètes.Parmi elles est citée « la magnifique collection patiemment réunie par Bert Flint au Musée Tiskiwin à Marrakech ; la collection Yves Saint-Laurent et Pierre Bergé exposée dans leur Musée d'Art islamique au jardin Majorelle à Marrakech, les belles collections, surtout de bijoux, rassemblées par la ville d'Agadir dans le nouveau Musée de la Culture amazighe ; et la collection de voiles de cérémonie de Lucien Viola,récemment exposée à Marrakech» (Ibid. p 304).

Le prochain événement sera peut-être dédié à la démonstration des tapis amazighs conçus par des femmes amazighes de différentes tribus. Celui-ci aura lieu lors de la concrétisation du projet « Azetta Museum » à Marrakech, qui n'a pas encore été initié en Tunsie.

En effet, la Tunisie participe timidement dans la promotion muséale du patrimoine culturel amazighe. Seul le musée amazighe de Monji Bouras de Tamezret semble consacrer sa collection à la représentation du patrimoine Amazigh tunisien.

La Tunisie a, certes, indirectement joué un rôle dans la promotion du tissage amazighe, par l'éblouissement des artistes Klee et Kandinsky, mais sa mobilisation demeure timide et insuffisante. Son implication non commanditée a tout de même permis l'apparition d'une nouvelle vision de l'art dévoilée à Paul Klee.

Dès lors, il commence à élaborer .des compositions appelées « places colorées » conposition produisant décomposition des mosaïques.Et c'est en Tunsie que Klee peint d' intéressantes toiles, dans lesquelles le « motif » s'absente en faveur d'une perception synthétique. Perception obtenue par la mise en place d'une structure en carré, qui est inspirée de l'architecture des médinas et des tapis amazighs.

> Par cette nouvelle manière de faire de l'art, KLEE « s'attaque, selon ses propres termes, « à la synthèse de l'architecture urbaine - architecture du tableau ». Voilà que s'élabore ce que pressentait Macke dans l'Almanach du Blaue Reit (1911) : la fusion de l'Europe et de l'Orient, dans ce « troisième style », qui caractérise en effet bien des œuvres de la modernité » (Ibid. p 302).

La fusion des deux sutures est le produit d'une ouverture vers « l'autre » motivée par un besoin de partage permettant l'enrichissement de soi. Celle-ci induit un métissage, « une créolisation » des cultures ; créolisation donnant vie à un troisième univers. Un univers dans lequel les échanges culturels représenteraient des réacteurs dans le développement de l'identité de l'artiste et dans l'affirmation de sa pratique enrichie par la créolise.

Achille Bonito Oliva écrit :

> « L'art contemporain exploite avec succès le dépassement des barrières traditionnelles, pour gagner l'accès aux itinéraires rapides jouant sur le principe de la contamination. Ce principe contre le risque de standardisation, qui est la conséquence de la télécommunication et de la globalisation» (BONITO OLIVA, Achille ; BOULLATA, Kamal ; FISHER, Jean ; MOSQUERA, Gerardo., 2008, p. 44)

Ainsi, l’art du tissage contemporain, comme celui proposé par Amina Saoudi Aït Khay, tente de contrer la standardisation mécanique face à une tendance d’uniformisation culturelle. Il se dévoile comme étant à la fois un particularisme culturel empreint par un caractère d’influences civilisationnelles diverses. Un particularisme ou une affirmation culturelle qui apparait par l’intégration des signes amazighs sur la toile de l’artiste.

Cette réappropriation de la culture amazighe par les artistes contemporains soulève bien des problématiques comme la suivante : L’art contemporain reprend-t-il les signes amazighs pour créer son propre langage ou conserve-t-il la sémiotique de ces signes?

Signes qui caractérisent le tissage amazigh à l’image de sa technique particulière. Il se reconnaît aussi à ses formes géométriques et à son esthétique épurée. Après l’analyse formelle abordée dans chapitres précédents, il est nécessaire d’entamer la lecture sémiotique de ses œuvres. Ces interprétations sont issues de lecture et d’enquêtes sur le terrain. Ainsi, les significations proposées demeurent suggestives et peuvent toujours être remises en question.

Maintenant que nous pouvons comparer la pratique du tissage dans trois contextes différents (le contexte traditionnel, le contexte de la mécanisation industrielle, et le contexte de l’art contemporain), nous devrons nous demander : est ce que la symbolique Amazigh reste présente dans l’esthétique et la poïétique des nouveaux styles de tissage ? Est-ce qu’elle a également subi une évolution, et de quelle nature ?

Chapitre 5 : Une sémiologie du tapis est-elle possible ?

Dans les chapitres précédents, nous avons tout d'abord cherché à constater l'ampleur de l'implication de l'Etat tunisien dans sa mission de conservation de l'héritage du tissage amazigh. Afin de juger de l'efficacité des stratégies mises en place, nous avons, ensuite, entamé une enquête sur l'esthétique et la poïétique des tapis « amazighs » issues des divers contextes (traditionnel, artisanal fonctionnel et artistique). Cela nous permet de les comparer et d'analyser une évolution qui sera exposée en détail dans la conclusion de notre thèse. Évolution qui touche aussi l'aspect sémiotique du tissage dit Amazigh.

La lecture sémiotique qui est au cœur de ce chapitre nous semble essentielle dans l'analyse du tissage étant donné que les symboles ornent et tapissent l'œuvre tissée. Il nous parait donc indispensable de déchiffrer les sens cachés de ces symboles appliqués aux tissages. Sens dont la nature pourrait tout autant évoluer à l'image de la poïétique ou de l'esthétique de nos corpus.

Dans cette étude sémiotique, nous analysons les entités présentes sur les échantillons de tapis qui ont été présentés dans les chapitres précédents.
Pour l'analyse des symboles apposés sur les tapis traditionnels amazighs, nous nous sommes appuyés sur des interprétations de propos déclarés par les tisseuses ainsi que sur des interprétations référencées d'ouvrages.
Seules des interprétations référencées d'ouvrages seront proposées pour la lecture herméneutique des signes identifiés sur les tapis issus du contexte artisanal fonctionnel. Dans ce contexte, les interprétations des tisseuses ne peuvent être avancées étant donné que ces dernières ne sont plus conscientes de la symbolique des motifs qu'elles reproduisent.

Aucune analyse sémiotique n'a été réalisée quant aux motifs retrouvés sur les œuvres de l'artiste Amina Saoudi Aït Khay, étant donné qu'elle fait le choix de ne pas appliquer des symboles existant mais de créer son propre langage.

En vue de traiter de la sémiotique, nous choisissons la méthodologie de Charles Sanders Peirce (1987) étant donné que sa vision triadique s'adapte à l'environnement social contrairement à la méthode de Saussure. Pour s'assurer de la justesse de nos propos lors de l'analyse sémiotique, nous nous penchons, également, sur l'ouvrage de Vandenbroek, *AZETTA. L'Art des femmes berbères*(2000). Cette recherche représente pour nous une référence en matière de tissage amazigh. Référence présente dans l'analyse des exemples suivants.

1. Les sens cachés des tapis amazighs de Chenini

Le tapis ne se définit pas seulement par ses nuances chromatiques chatoyantes, mais aussi par ses ornementations géométriques.

Le tapis traditionnel amazigh de Chenini est en effet riche d'un grand nombre de signes qu'il paraît nécessaire de définir. L'analyse formelle des tapis amazighs terminés, Nous pouvons poursuivre l'étude des sens cachés dans ces ornementations géométriques. Symboliques de graphèmes qui seront présentés dans ces nombreux tapis.

1.1. Analyse N°1

La lecture analytique du tapis commencera par les signes. Par commodité de langage nous les appellerons parfois pictogrammes. Situés sur les bordures, nous les analyserons de droite à gauche.

*Le premier signe identifié se nomme *tamchot* en chelha et mchot en arabe.

Ce graphisme de forme triangulaire s'assimile au peigne *tamchot* ou *khlella*.



Figure 101 : Zoom sur le peigne (*tamchot/khlella*) [Source : RHOUMA, N.2018]

Le verbe khalla signifie « pénétrer dans ».

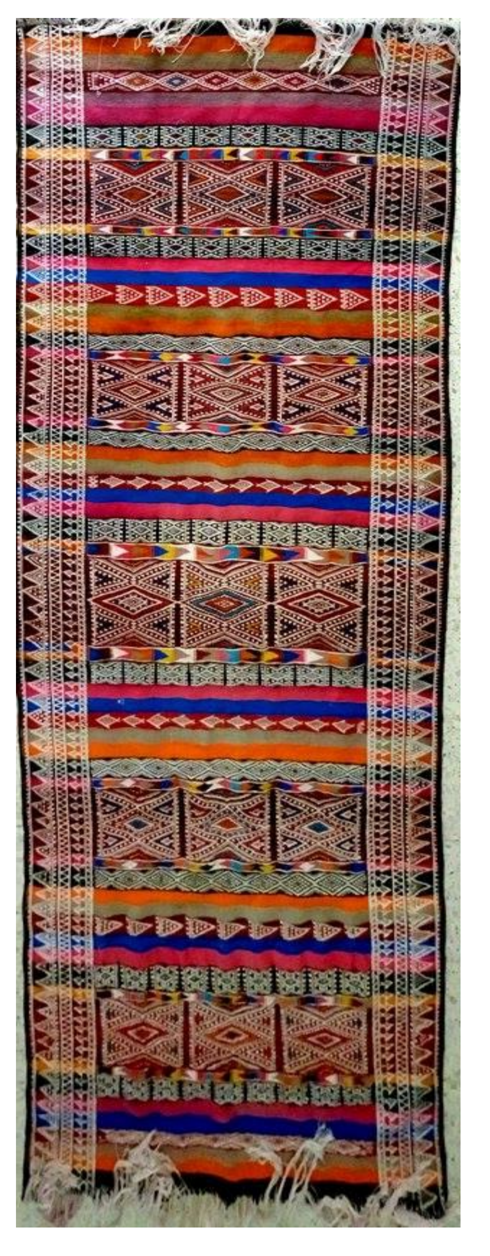


Figure 102 : Tapis amazigh de Chenini [Source : RHOUMA, N.2018]

Ceci dit, le peigne est aussi un outil consacré à l'embellissement de la femme. Les deux notions sous-tendent la procréation et la fertilité.



Figure 103 : Zoom sur le ver ou serpent (*takitcha/douda/ efaa*) [Source : RHOUMA, N.2018]

* Le second pictogramme est celui du ver de terre ou serpent. Il est nommé *takitcha* en chelha et *douda/ efaa* en arabe. Le serpent figure la totalité des lunaisons des douze mois de l'année. La fertilité et l'abondance sont une requête à un nouveau cycle de saison entièrement bénéfique. Cycle traduit par les ondulations pleines de promesses du serpent agraire, dont les mues sont assimilées à celles des champs. (VANDENBROECK, 2000, p. 73)



Figure 104:Zoom sur le poisson (*tahou/hout*) [Source : RHOUMA, .8]

*le poisson en troisième position est nommé *hout* en arabe et *tahout* en chelha. Étant un animal qui pond des œufs en grand nombre, c'est tout naturellement qu'il symbolise la fertilité et la fécondité(Ibid. p 98). Ainsi, « la force génératrice féminine est évoquée à travers une série d'animaux. Les principaux sont les poissons » (Ibid. p70).

* Le quatrième graphisme représenté correspond à la représentation de la moitié du signe papillon.





Figure 105 : Zoom sur le papillon (*touslift/faracha*)

[Source : RHOUMA, N. 2018]

Le motif du papillon (*tous lift/ faracha*) évoque la métamorphose. Il désigne l'évolution fœtale dans l'utérus féminin.

La lecture des signes localisés sur la bande centrale du tapis se fera comme l'impose la tradition : de bas en haut.

*Le premier ornement identifié est celui du ventre appelé *bouzil hami/ boukirch*. Il est composé d'un losange dont l'intérieur est agrémenté d'autres signes tels que : les points, les losanges et les triangles. Précision cruciale : le triangle est la marque du féminin et le point celui de la graine. Nous pouvons donc aisément conclure que le losange agrémenté d'un point est le symbole de la gestation. Le losange étant la matrice utérine et le point l'embryon. Ce motif aussi appelé fève est l'idéogramme de la déesse enceinte. Comme il est celui de la fécondité et de la création (Ibid. p101).

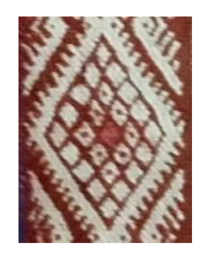


Figure 106 : Zoom sur le ventre (*bouzilhami/ boukirch*) [Source:RHOUMA, N.2018]

*Le second graphisme que nous voyons est :*bouzil/ louha*. La planche de forme carrée est constituée de losange, triangle et autres formes caractéristiques du Klim margoum des villages amazighs de Tataouine (Chenini, Douiret, Guermessa). Cette composition c'est la création vitale.



Figure 107: Zoom sur la planche (*bouzil/ louha*) [Source : RHOUMA, N.2018.]

*Le troisième signe est une représentation identique du signe de la planche. Il a pour nom *esal bouzel/ frachellouh* et se localise de chaque côté du signe de la planche. Il revêt la même symbolique que cette dernière.



Figure 108 : Zoom sur (*esalbouzel/ frachellouh*) [Source : RHOUMA, N.2018]

*Le quatrième et dernier embellissement est *tamchot/ mchot ou khlella* dont la symbolique a déjà été explicitée dans la figure 102.

Pour résumer, ce tapis narre l'histoire de la femme enceinte illustrée par le signe du ventre *bouzil hami/ boukirch*. Son enfant est ici sujet à des mutations et des transformations permettant sa création vitale. Cette étape est représentée par le symbole de la planche *bouzil/ louha*. Le symbole suivant nommé *tamchot/ mchot* est le signe d'une union, d'une fusion entre l'enfant et sa maman. Tous ces graphèmes localisés au centre du tapis sont bornés par d'autres symboles dont la signification évoque majoritairement la fertilité. Parmi ces derniers, nous citons le poisson *tahout/ hout* et le serpent ou le ver *takitcha/ douda ,efaa*.

1.2.Analyse N°2

Dans cette nouvelle lecture sémiotique, l'étude aborde la même méthodologie que la précédente.



Figure 109 : Tapis amazigh de Chenini

[Source : RHOUMA, N.2018]

Le motif de triangles posés en file indienne est nommé fève (*foul)*. La fève est le signe de la croissance, de l'âme et du principe vital. Ainsi, le triangle plein figure comme la représentation de la femme.

Les autres graphismes identifiés sur la bordure de ce tapis ont pour la majorité déjà été cités.

Parmi ces derniers nous pouvons identifier le ver de terre ou serpent nommé *takitcha/ douda/ efaa* (voir figure 103) ;

Le *tamchot/ mchot* ou aussi appelé *bambouk* (voir figure 102).

Cette forme évoque le voile de la femme.

Elle reprend cet aspect triangulaire situé au sommet du voile. Ce graphisme symbolise ainsi la pudeur féminine portant un voile pour se cacher des regards masculins.

Le poisson *tahout/ hout* s'affiche sur les bords latéraux du tapis comme dans le tissage précédent (voir figure 104).

Les mêmes graphèmes[75] signalés sur le tapis précédent se reproduisent dans ce tissage.

Nous pouvons citer la planche appelée *esalbouzel/ frachellouh*(voir figure 108), le poisson dénommé *tahou/ hout* (voir figure 104) et le peigne prénommé *tamchot/ mchot ou klella* (voir figure 102).

[75] Le graphème représente une unité graphique minimale entrant dans la composition d'un système d'écriture.

De nouveaux symboles ont néanmoins été détectés tels que la tige de la feuille de palme nommée (*Tezdeyt/ Jrida)*, l'œil *(tit/ ayn)* et le bonbon (*kaaba cheneneouya/ kaaba el haloua*).

La représentation de la tige de la feuille de palme (*Jrida)* correspond à une juxtaposition de chevron. Ce motif est similaire à une vague. Il évoque l'avenir imprévisible de la vie.

Le motif du losange *maqroudh/ baklaoua* représente «« une apparition » de la matrice et ses différentes formes correspondent à différentes manifestations ou perceptions de la puissance reproductrice » (Ibid. p114).

Il est ainsi le symbole par excellence de la femme enceinte.

Le bonbon (*kaaba cheneneouya/ kaaba el haloua*) est également appelé pôle (*qotb*). La racine q-t-b induit le sens de fusion en un point. Il représente le centre de gravité qui régule l'union et la division, les contractions et les ouvertures (Ibid. p217).

L'analyse méthodique du tapis du bas vers le haut nous révèle une histoire. Elle commence par la croissance vitale de la tisseuse apparaissant sous la forme d'un triangle. Elle grandit avec le temps affiché par le signe de la tige de la feuille de palme nommée (*Jrida).* Puis, elle rencontre son âme sœur avec qui elle s'unit.

Leur fusion s'affiche à travers le bonbon (*kaaba cheneneouya/ kaaba el haloua*) aussi appelé pôle (*qotb*). Cette relation donne vie à un être qui habite la tisseuse. Cet état est suggéré par le motif du losange *(maqroudh*). Cet être évolue et se transforme en création vitale associée au graphisme de la planche *bouzil/louha* (voir figure 107). Enfin, sa natalité aboutit à la procréation représentée par le dessin du *tamchot/ khlella* (voir figure 102).



Figure 110 : Zoom sur les chevrons (*jrida)*[Source : RHOUMA, N.2018]



Figure 111 : Zoom sur le losange (*tit/ ayn*) [Source : RHOUMA, N. 2018]



Figure 112 : Zoom sur le bonbon (*kaaba cheneneouya/ kaaba el haloua*)

[Source : RHOUMA, N.2018]

1.3. Analyse N°3



Figure 113 : Tapis amazigh de Chenini

[Source : RHOUMA, N.2018]

Lors de cette troisième analyse sémiotique, nous continuerons d'aborder la même méthodologie qui s'appliquera tout au long de nos analyses.

Le tapis comporte un grand nombre de motifs tels que la forme triangulaire situé dans les bandes supérieures et inférieures de l'ouvrage. Cette forme est nommée *akaab/teklila.* Elle est issue de l'association de trois graphismes : le point appelé *bouljmel,* les franges prénommées *hawfi* et le triangle (*foul).*

Le point *(bouljmel)* correspond à un ensemble de mouchetures évoquant le sperme.

La frange (*hawfi)* symbolise la sensibilité matricielle.

Le triangle plein désigne quant à lui la femme. Ainsi le motif de l'*akaab/teklila* révèle l'alliance charnelle de l'homme et de la femme.

Trois formes sont placées en file indienne au niveau de la troisième bande partant du haut ou du bas. Le premier symbole se nomme *echok/chouk* voulant littéralement dire épines. Ce graphème représente

« le symbole de l'arbre cosmique. Celui qui s'étend du monde inférieur au monde supérieur » (Ibid. p97). Il est considéré tel le lien des antagonistes universels terre/ ciel, homme/ femme…



Figure 114 : Zoom sur (*l'akaab / teklila*)[Source : RHOUMA, N.2018]

Le second signe est le rayon de miel aussi appelé *Aghrum t-tezizwa/kharebga*. Le gâteau de miel ou rayon de miel est à l'image de l'utérus. Il renferme les âmes et germes de l'univers, bourdonnant comme l'alternance du blanc et du rouge qui indiquent une pénétration réciproque des principes de l'origine de toute vie. Il est ainsi considéré tel le symbole de la colonne vitale (Ibid. p199). Le gâteau de miel traduit l'étape de la fécondation.



Figure 115 : Zoom sur l'épine (*echok/ chouk*)[Source : RHOUMA, N. 2018]

Les deux motifs disposés côte à côte sont séparés par deux lignes verticales nommées *miroul/balat*.

Les quatrièmes bandes qui bornent la composition centrale comportent deux symboles : le serpent ou ver de terre *takitcha/Douda ou Efaai* (voir figure 103). Ce dernier est associé au symbole du mythe de l'éternel retour appelé « *Yidû fî yid khûh* », se traduisant littéralement par : « sa main dans celle de son frère ».



Figure116: Zoom sur le gâteau de miel (*Aghrum t-tezizwa/ kharebga*[Source : RHOUMA, N.2018.]

La bande centrale du tapis se répartit en trois zones. Le centre comporte le motif du papillon *tous lift/faracha* (voir figure 105) qui suggère la transformation, l'accroissement du fœtus dans le ventre maternel. Ce graphisme est associé à un second symbole. Celui de

l'épine *echok/chouk* considéré tel un médiateur entre les mondes, le monde utérin et le monde empirique. Ce motif sous-entend l'accouchement.



Figure 117: Zoom sur le signe nommé « sa main dans celle de son frère »[Source : RHOUMA, N.2018]

Cette composition centrale est entourée de deux bandes verticales ornées par le signe du bonbon *kaaba cheneneouya/kaaba el haloua* (voir figure 112) et l'*akaab/teklila* (voir figure 114) auparavant identifié.

D'après l'interprétation des propos des tisseuses nous révélant que l'analyse sémiotique des tapis s'effectue de manière chronologique partant du bas vers le haut, nous en déduisons que la tisseuse a souhaité exposer les étapes de sa maternité.

Elle commence par suggérer la rencontre de l'homme et la femme à travers le symbole de l'*akaab/teklila* (voir figure 114). Elle évoque ensuite la fécondation par le biais du gâteau de miel pour ensuite aboutir à l'étape de la mutation fœtale matérialisée par le symbole du papillon et la naissance représentée par le signe de l'épine *echok/chouk (*voir figure 115).

1.4. Analyse N°4

Le quatrième exemple de Klim que nous analysons foisonne d'une riche iconographie. Sa lecture analytique se fera de manière ascendante comme convenu.



Figure 118 : Zoom sur la chaise *koursi Aziza* matougue [Source : RHOUMA, N. 2018]

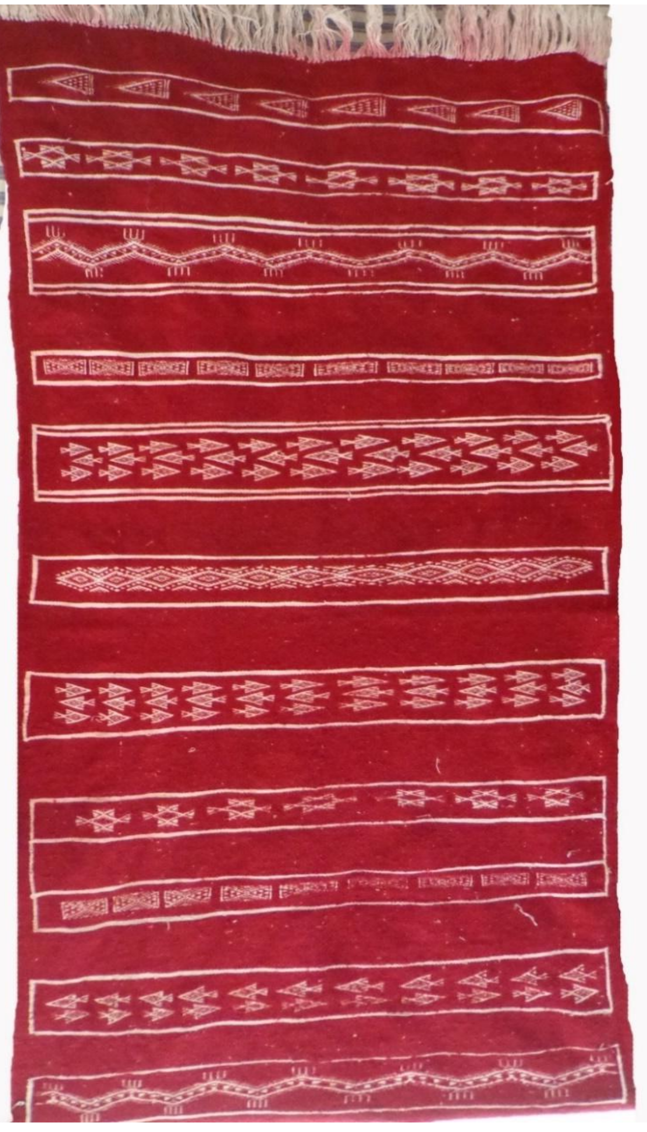


Figure 119 : Tapis amazigh de Chenini

[Source : RHOUMA, N.2018]

La première bande comporte un symbole nommé chaise, *koursi*.

Le nom attribué à ce symbole découle de son aspect formel. Il est perçu telle une chaise à cause de l'association du chevron évoquant l'assise et les tridents qui lui sont associés représentent les pieds de la chaise. Il dessinerait le trône de la mariée.

Ce motif possède plusieurs variantes. Chacune d'entre-elles est associée au nom de la tisseuse qui l'a créé.

La seconde ligne comporte le signe de l'épine nommé *matmava/ chouka.*

Cet idéogramme est composé de triangles disposés en miroir surplombé par des scies. Il évoque les contractions de la femme enceinte.



Figure 120 : Zoom sur (*matmava/ chouka*)[Source : RHOUMA, N.2018]

Le troisième rang contient la représentation du poisson, *tahout/hout* disposé successivement. L'analyse sémiotique de ce graphème a été évoquée lors de la définition de la figure 104.

Le quatrième rectangle est orné par le graphisme du bonbon (*kaaba cheneneouya/kaaba el haloua*) préalablement défini dans la figure 112.

La prochaine forme identifiée correspond à la représentation du ventre prénommé *bouzil hami/boukirch* dont l'analyse fut évoquée pour la figure 106.

Enfin, nous identifions le symbole du peigne nommé *tamchot* ou *khlella* (voir figure 102).

Il est évident que ce tapis expose symboliquement le mariage de la tisseuse qui l'a créé et relate chronologiquement les événements. Cela commence par la cérémonie du mariage évoquée par le biais de la chaise de la mariée. Cet événement attestera de la fertilité de la mariée représentée sous la forme d'un poisson. Ensuite vient le moment de la rencontre et de l'union charnelle proposé à travers le signe de l'épine. La tisseuse se retrouve ensuite enceinte, d'où le symbole du ventre. Enfin, elle procrée, ce qui est représenté sous la forme du peigne.

1.5. Analyse N°5

Le cinquième tapis ici analysé comporte une symphonie de symboles. Les Klims traditionnels tunisiens sont majoritairement composés de bandes colorées transversales. Ils étaient également entièrement rouges, décorés de formes géométriques blanches. C'est à partir du XIXéme siècle que les motifs figuratifs y ont été intégrés. Les tapis seront soumis à une évolution remarquable engendrant l'abandon progressif des bandes décoratives transversales pour une iconographie plus riche. Cette mutation est visible dans l'exemple suivant.



Figure 121 : Tapis amazigh de Chenini

[Source : RHOUMA, N. 2018]

Dans un premier temps, nous identifions à la base du tapis le symbole du ciseau appelé *jedwel/ Mkas*.

Ce motif est composé de croix placées successivement et séparées par des losanges. La croix représente l'image du médiateur entre le ciel et la terre. Elle évoque la vie et le cycle infini. La croix associée au losange symbole du ventre féminin, compose le signe du ciseau traduisant le cycle fœtal.



Figure 122 : Zoom sur le ciseau
[Source : RHOUMA, N.2018]

Cette dernière est bornée par des lignes droites prénommées *mirioul/ balat*, symbole de constance, de stabilité et du temps infini. La représentation de l'œil les surplombe. L'œil *tit/eyn* dont la traduction correspond à la source suggère la création et la fertilité.

Une zone centrale se dessine dans le tapis. Elle est répartie en trois zones. À son centre nous identifions une silhouette de gazelle nommée *ezirzir* en chelha et *ghzela* arabe.



Figure 123 : Zoom sur la gazelle(*ezirzir/ ghzela*) [Source : RHOUMA, N.2018]

La représentation de la gazelle sur les tapis de Chenini est due à sa présence dans la région. Cet animal représente un symbole féminin. « Elle peut jouer le rôle de mère nourrice à l'égard des enfants, innocents. Elle peut également être associée à la terre femelle dans l'hiérogamie fondamentale terre-ciel » (CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT Alain, 1982, pp. 120-121).

Cette dernière est placée près d'un arbre. Selon Mircea Eliade, sept interprétations peuvent être effectuées au sujet de l'arbre dont la majorité s'articule toutes autour de l'idée du Cosmos vivant en éternelle régénérescence. Ainsi, l'arbre représente tout d'abord le « symbole de la vie, en perpétuelle évolution, en ascension vers le ciel, il évoque tout le symbolisme de la verticalité…il possède en ce sens un caractère central, à tel point que l'Arbre du monde est un synonyme de l'Axe du monde » (Ibid. p62).



Figure 124 :Zoom sur l'arbre (*chojrot/ chajra*)[Source : RHOUMA, N.. 2018]

Il peut également être perçu tel que source de fertilité. À cet effet, une coutume dravidienne avait lieu. Cette tradition consistait à marier une femme à un arbre avant ses noces. Cela était censé renforcer la capacité de procréation de la femme. Toute la composition centrale est bornée par le symbole de *akaab/teklila* défini à la figure 114 et le signe du ventre *bouzil hami/ boukirch* interprété dans la figure 106.

Lorsque nous commençons la lecture par la base de l'ouvrage, l'histoire narrée nous paraît chronologiquement inversée. Elle commence dans ce cas par exposer le thème du cycle fœtal représenté par le symbole du ciseau. Ce dernier est caractérisé par une stabilité évoquée à travers la ligne droite. C'est ainsi que se manifeste la vie par le biais du signe de l'œil. Ensuite, la femme est représentée sous la forme d'une gazelle, femme ayant dans son ventre une vie en perpétuelle évolution matérialisée par la représentation de l'arbre. Ce nouvel être est le fruit de l'union de l'homme et de la femme matérialisé par le symbole de *akaab/ telila*.

1.6. Le tapis une forme de témoignage féminin

Il est évident que tous les motifs identifiés sur les tapis gravitent autour du thème de la natalité, la procréation, la fertilité, la fécondité, la grossesse, la déesse enceinte et la création vitale. Tous ceux-ci s'inscrivent dans le thème de la naissance omniprésente dans tous les ouvrages. Ce fait est non seulement identifié dans l'esthétique du tapis, mais aussi dans la poïétique du tissage.

« La symbolisation intelligente est susceptible de se retourner du sommet jusque dans les profondeurs de la base et tout dans l'homme est assimilable aux démarches de la pensée constructive » (LEROI-GOURHAN, Le geste et la parole, II, La mémoire et les rythmes, 1965, p. 95), afin de concevoir ce lexique gravitant autour du thème de la création.

Il ne peut y avoir de tissage amazigh que par l'élaboration d'un système graphique pouvant refléter tout besoin naturel et vital. Dans ce cas, la figure symbolique ne peut être un simple système de signes, mais elle représente une harmonieuse démarche se dévoilant tel un ensemble d'usages organisés pour donner sens.

Dans la société maghrébine, le sujet de la féminité est tellement empreint de tensions que les femmes ont décidé de concevoir leurs propres codes abordant ces sujets tabous.Une moralité sociale se dévoile par le tissage amazigh. La femme évoluant dans un monde empli de ségrégations conçoit un système extra langagier qu'elle applique simultanément dans ses sentiments, ses pensées et ses travaux. « Elle dénie une réalité du plaisir pour instaurer la signification symbolique » (DE CERTEAU, La Culture au pluriel , 1993, p. 41) et créer par l'usage de ses signes (sexués) une esthétique. En effet, selon Freud le sentiment esthétique prend racine dans la sexualité. « Un seul point semble certain, c'est que l'esthétique dérive de la sphère des sensations sexuelles ; elle serait un exemple typique de la tendance inhibée quant au but » (Freud, 1971, p. 29)

C'est ainsi que se forment parallèlement une langue officielle masculine et une langue officieuse exclusivement partagée par les femmes. La contribution à cette syntaxe est néanmoins dissymétrique. En effet, les femmes maîtrisent deux types de discours contrairement aux hommes. Elles dévoilent ainsi le tabou installé autour des sujets de l'enfantement, de la sexualité et de la moralité.

> « A Merzouga, très généralement, l'annonce d'une naissance future n'est pas communiquée ; seules les grossesses avancées sont, éventuellement, l'objet de commentaires. La discrétion des femmes face à leur propre grossesse ou à celles des femmes de leur entourage est commune à de nombreuses sociétés sahariennes et subsahariennes, il convient de taire sa grossesse sous peine de susciter des jalousies qui nuiraient à l'enfant » (GAY-PERRET Gérard & COLARDELLE Michel & CHAKER Salem & JACOTIN Mireille. , 2008, pp. 55-56).

Cette constatation accentue l'hypothèse de traitement des sujets tabous tels que l'enfantement à travers la confection artisanale des femmes. Ainsi, le tapis se transforme en un outil d'expression pour la femme amazighe. Il prend la forme d'un système socialement moral interprétant des significations subjectives et symboliques dans les rites et croyances. (RIVIÈRE, 2016, p. 49). Les tabous alors présents dans l'inconscient des tisseuses ont pris une forme matérielle et se sont transformés en créations.

Selon Freud l'inconscient est un imaginaire pulsionnel. C'est-à-dire, qu'il représente le miroir de la sexualité dans l'évolution de la libido. D'où l'on peut concevoir l'hypothèse d'intégration des créations artisanales amazighes entant qu'outil d'expression de la libido muselée des femmes amazighes. Dans ce cas, la tisseuse ne travaille plus seulement pour satisfaire des besoins matériels, mais pour combler des besoins physiologiques et idéologiques. L'aboutissement d'une matérialité à travers la production d'objets artisanaux lui permet une transcendance vers un immatériel, satisfaisant sa soif spirituelle.

Son être est matérialisé par des figurations physiologiques et des structures modelant un fonctionnement organique réel ou imaginaire. Il est perçu par la femme amazighe tel un confident, un être vivant et un journal intime lui permettant d'exprimer ses sentiments et frustrations.

Les sujets fondamentaux abordés par la femme amazighe concernent en particulier le mariage, l'enfantement et les préoccupations féminines. Elle passe tous les jours de sa vie à confectionner un tapis. Ce dernier est donc témoin de toutes les évolutions physiologiques dont elle est sujette telle que la grossesse, la gestation et l'enfantement. Elle les traduit en appliquant des motifs formant des chapelets spasmodiques.

> « Les étranglements, les resserrements qui les agitent semblent correspondre aux contractions de la gestation, aux douleurs de l'accouchement. La question des fausses couches, celle des enfants mort-nés y paraissent aussi figurées dans des « messages » complexes et d'interprétation délicate où la hantise de ces malheurs se mêle au désir de leur prévention » (RAMIREZ,Francis et ROLOT, Christian, 1995, p. 112).

L'embryogenèse traditionnelle est également modélisée sur ses supports. Le tapis est extrêmement associé aux spécificités de la femme, à savoir, l'enfantement.

Certaines formes protégées par un voile d'ambiguïté sont habitées de significations inexplicables, sous la soumission de la censure. Le tapis permet d'aborder des sujets sensibles tels que la procréation et la sexualité. Ces modélisations représentent le résultat des frustrations sexuelles féminines causées par une société conservatrice.

Dans ce cas, le tapis renferme les secrets de la tisseuse, qui y traduit ses peurs et ses croyances personnelles. À travers son ouvrage, elle traite de faits obscènes dans une société traditionnelle musulmane. Ainsi, les signes amazighs appliqués au tapis ne remplissent pas une fonction simplement ornementale et décorative, mais également, expressive. Cette fonction initiale est d'autant plus complexe, qu'elle évoque aussi les sentiments refoulés de la femme amazighe. Les signes sont codés et matérialisés à travers le tapis, les tatouages, les bijoux ou autres. Ils représentent un témoignage muet, « une écriture du silence » qui leur permet d'exprimer leurs soucis et leurs désirs intimes. De plus, ils leur confèrent le moyen de relater les périodes, les évènements essentiels de leur vie et leurs préoccupations. Le tissage se transforme en un idéogramme secret et sacré exprimant une pensée considérée comme impure.

Une relation intime s'installe entre l'artisane et sa création. Cette dernière se manifeste par l'intégration de la robe de mariage de la tisseuse dans certaines de ses créations. « L'intention est seulement de marquer l'union de la tisseuse et de son œuvre. La femme met dans son tapis quelque chose d'elle-même. Le tapis devient châsse et reliquaire »(Ibid. p115).

Le tapis paraissant de prime abord commun leur permet d'exprimer l'authenticité des forces vitales à travers un langage vernaculaire. Chaque tissu contient le tout, à savoir l'Homme, Dieu et l'univers. La beauté esthétique de l'objet permet la libération d'une beauté sémiotique, celle du sens caché, crypté. Cette particularité fait de ce textile un texte original et originel, intimement lié aux sociétés archaïques et aux préoccupations primaires humaines. « Le tapis ancien sorti des mains des tisseuses domestiques apparaît comme le manuscrit d'une écriture du silence» (Ibid. p8).

Cet objet témoigne « d'un passé qui, selon une conception braudélienne de l'Histoire, gît immobilier au cœur du présent tumultueux» (Ibid. p8). Dans ce cas, lors du processus de création, les femmes ne produisent pas seulement un objet pour l'usage, mais elles le conçoivent comme un témoignage sortant de leurs entrailles pour se dévoiler à la vue de tous. Elles matérialisent à travers lui leur fierté, leur sentiment et leur idéologie continuellement liée au sacré et à la sexualité. Il représente, ainsi, la mémoire familiale préservée par sa transmission matérielle et technique.

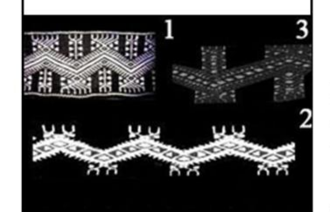
Cette transmission est visible à travers la persistance des signes ornant le tapis.

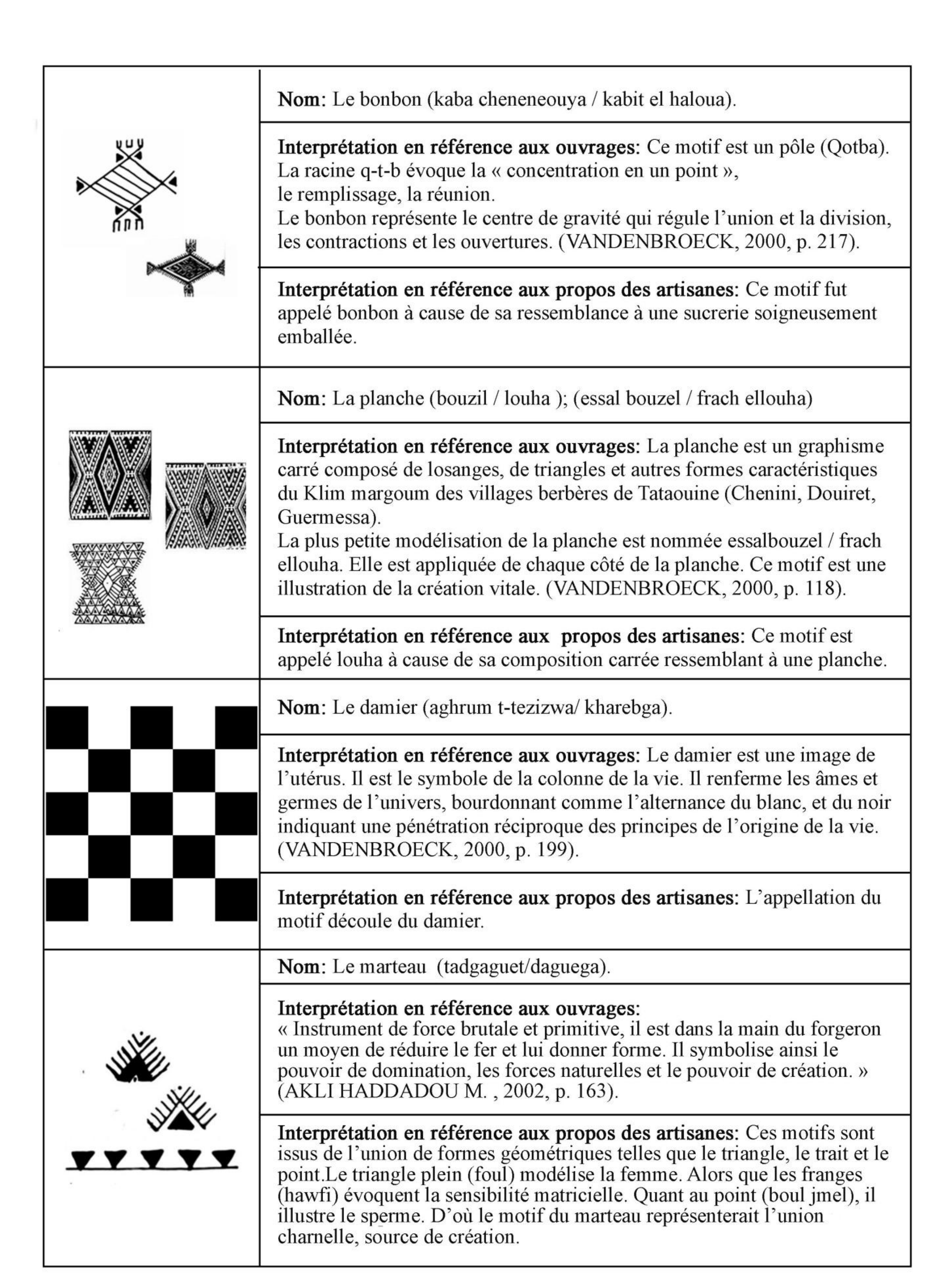
Les graphismes appliqués sont majoritairement géométriques, rectilinéaires et anthropomorphes possédant des noms associés aux végétaux, aux animaux, aux matériaux et à l'anatomie. Ces derniers sont présentés dans le tableau suivant :

Catégorie végétale	
	Nom : Arbre (chojrot/ chajra)
	Interprétation en référence aux ouvrages: L'arbre représente le symbole du cosmos en perpétuelle régénération. Ainsi, il évoque la vie ascensionnelle faisant de lui un médiateur entre ciel et terre. (CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT Alain, 1982, p. 62).
	Interprétation en référence aux propos des artisanes: L'arbre est associé à la vie aisée, au bonheur et à la fécondité.
	Nom: Route des oliviers (Tezemmourt ouarti/ tlya)
	Interprétation en référence aux ouvrages: « Arbre d'une très grande richesse symbolique : paix, fécondité, purification, force, victoire et récompense…En Islam, l'olivier est l'arbre central,l'axe du monde, symbole de l'Homme universel, du Prophète. L'Arbre béni est une figure de l'Imam: c'est à la fois l'axe, l'Homme universel et la source de la lumière.» (CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT Alain, 1982, p. 699)
	Interprétation en référence aux propos des artisanes: Ce motif modélise les chemins d'oliviers escarpés situés dans les montagnes. L'olivier symbolise la force. Cette signification découle de son étymologie populaire dérivant son appellation, « Azmmur » du mot évoquant la force « tazmar » bienfaisant et tranquille. (AKLI HADDADOU M. , 2002, p. 163)
	Nom: Le noyau d'épine (Ka'ba bi chouk)
	Interprétation en référence aux ouvrages: Le noyau d'épine est une image mentale de la création vitale. (VANDENBROECK, 2000, p. 118)
	Interprétation en référence aux propos des artisanes: Le noyau d'épine est le symbole du retour éternel.
	Nom: L'épine (echouk / chouka)
	Interprétation en référence aux ouvrages: Symbole de l'arbre cosmique. Il s'étend du monde inférieur au monde supérieur. (VANDENBROECK, 2000, p. 97).
	Interprétation en référence aux propos des artisanes: L'épine est le symbole du retour éternel tout comme le noyau d'épine

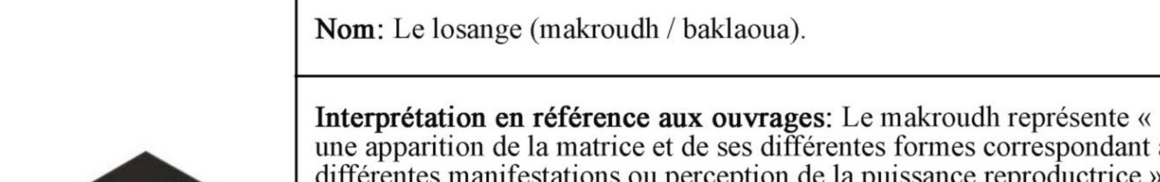
	Nom: La tige de la feuille de palme (iziweyn / jrida)
	Interprétation en référence aux ouvrages: Ce motif représente des chevrons ou des zigzag symbolisant l'avenir imprévisible du nouveau-né(VANDENBROECK, 2000, p. 227).
	Interprétation en référence aux propos des artisanes: La tige de la feuille de palme est considérée tel un symbole de vitalité. En effet elle est utilisée pour battre la laine.
	Nom: La fève (foul)
	Intérprétation en référence aux ouvrages: La fève (foul) représente le signe de la croissance, de l'âme et du principe vital (VANDENBROECK, 2000, p. 98).
	Intérprétation en référence aux propos des artisanes: La fève (foul) illustre la femme.
	Nom: La palme (tazit./ jrida)
	Interprétation en référence aux ouvrages: « La palme, le rameau, la branche verte sont universellement considérés comme des symboles de victoire, d'ascension, de régénérescence et d'immortalité ». (CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT Alain, 1982, p. 724).
	Interprétation en référence aux propos des artisanes: La représentation de la palme est composée de triangles disposés en miroir. Le triangle plein correspond est à l'image la femme. La croix évoque le cycle vital et les points représentent le sperme. Ce motif évoque ainsi la fécondation.

Catégorie Animale	
	Nom: La gazelle (ezirzir/ghzela).
	Interprétation en référence aux ouvrages: La gazelle représente un symbole féminin. « Elle peut jouer le rôle de mère nourrice à l'égard des enfants innocents. Elle peut également être associée à la terre femelle dans l'hiérogamie fondamentale terre-ciel. (CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT Alain, 1982, pp. 120-121).
	Interprétation en référence aux propos des artisanes: Dans l'idéologie collective, la gazelle évoque la beauté, l'élégance et le raffinement.
	Nom: Le poisson (tahout / hout).
	Interprétation en référence aux ouvrages: Le poisson est un animal qui pond un grand nombre d'œufs. D'où, il évoque la fertilité et la fécondité (VANDENBROECK, 2000, p. 98).
	Interprétation en référence aux propos des artisanes: Le poisson (tahout/ hout) est un symbole prophylactique.
	Nom: Le ver de terre (takitcha/ douda).
	Interprétation en référence aux ouvrages: Le symbole du ver de terre ou du serpent symbolise la totalité des lunaisons des douze mois de l'année. Les points, figurant les grains, la fertilité et l'abondance, représentent une invocation à un nouveau cycle de saisons entièrement bénéfique, cycle traduit par les ondulations pleines du serpent ou du ver. (VANDENBROECK, 2000, p. 73).
	Interprétation en référence aux propos des artisanes: Le serpent est un signe de fertilité.
	Nom: Le papillon (touslift / faracha)
	Interprétation en référence aux ouvrages: Le papillon représente la métamorphose de l'âme(Op. Cit).

Catégorie Objet	
	**Nom:** Le ciseau (Jedwel/ mkas)
	Interprétation en référence aux ouvrages: Le talisman ou ciseau est une forme associant la croix, représentation du cycle vital au point, figuration du sperme. Le tout évoque la fécondité.
	Interprétation en référence aux propos des artisanes: Le motif du ciseau symbolise la fertilité et la fécondité en analogie avec le ciseau utilisé à la tonte des moutons.
	**Nom:** Le peigne (tamchot/ mchot)
	Interprétation en référence aux ouvrages: « Associé au tissage, il figure le mouvement du monde, mais aussi la cohésion, l'équilibre et l'ordre. » (AKLI HADDADOU M. , 2002, p. 164).
	Interprétation en référence aux propos des artisanes: Le peigne est également nommé khlela.Le verbe khalla signifie « pénétrer dans » à l'image de la fonction de l'objet. Il évoque la notion de procréation.
	Nom: La chaise ou trône 1 : koursi Slima khadem 2 : koursi Aziza Maatougue 3 : Koursi Guermessa
	**Interpréétation en référence aux ouvrages:** « Le trône de l'ésotérisme islamique (el arch) est le support de la manifestation informelle, voire de la transcendance du Principe. Il exprime un rapport entre le principe et la manifestation…Le Trône est identifié à la Science divine. Le Trône englobe toutes les entités; il symbolise la manifestation universelle prise dans son épanouissement total, traduisant l'équilibre et l'harmonie ; il est le support de la manifestation glorieuse de Dieu, de la miséricorde béatitude». (CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT Alain. (1982).977)
	Interprétation en référence aux propos des artisanes: Le trône est un motif associant deux formes : celle de la fourche représentant les pieds et le serpent constituant l'assise. Le tout symbolise la fertilité constante de la mariée matérialisée à travers son trône.



	Nom: Le bonbon (kaba cheneneouya / kabit el haloua).
	Interprétation en référence aux ouvrages: Ce motif est un pôle (Qotba). La racine q-t-b évoque la « concentration en un point », le remplissage, la réunion. Le bonbon représente le centre de gravité qui régule l'union et la division, les contractions et les ouvertures. (VANDENBROECK, 2000, p. 217).
	Interprétation en référence aux propos des artisanes: Ce motif fut appelé bonbon à cause de sa ressemblance à une sucrerie soigneusement emballée.
	Nom: La planche (bouzil / louha); (essal bouzel / frach ellouha)
	Interprétation en référence aux ouvrages: La planche est un graphisme carré composé de losanges, de triangles et autres formes caractéristiques du Klim margoum des villages berbères de Tataouine (Chenini, Douiret, Guermessa). La plus petite modélisation de la planche est nommée essalbouzel / frach ellouha. Elle est appliquée de chaque côté de la planche. Ce motif est une illustration de la création vitale. (VANDENBROECK, 2000, p. 118).
	Interprétation en référence aux propos des artisanes: Ce motif est appelé louha à cause de sa composition carrée ressemblant à une planche.
	Nom: Le damier (aghrum t-tezizwa/ kharebga).
	Interprétation en référence aux ouvrages: Le damier est une image de l'utérus. Il est le symbole de la colonne de la vie. Il renferme les âmes et germes de l'univers, bourdonnant comme l'alternance du blanc, et du noir indiquant une pénétration réciproque des principes de l'origine de la vie. (VANDENBROECK, 2000, p. 199).
	Interprétation en référence aux propos des artisanes: L'appellation du motif découle du damier.
	Nom: Le marteau (tadgaguet/daguega).
	Interprétation en référence aux ouvrages: « Instrument de force brutale et primitive, il est dans la main du forgeron un moyen de réduire le fer et lui donner forme. Il symbolise ainsi le pouvoir de domination, les forces naturelles et le pouvoir de création. » (AKLI HADDADOU M. , 2002, p. 163).
	Interprétation en référence aux propos des artisanes: Ces motifs sont issus de l'union de formes géométriques telles que le triangle, le trait et le point.Le triangle plein (foul) modélise la femme. Alors que les franges (hawfi) évoquent la sensibilité matricielle. Quant au point (boul jmel), il illustre le sperme. D'où le motif du marteau représenterait l'union charnelle, source de création.



	Nom: Le losange (makroudh / baklaoua).
	Interprétation en référence aux ouvrages: Le makroudh représente « une apparition de la matrice et de ses différentes formes correspondant à différentes manifestations ou perception de la puissance reproductrice.» (AKLI HADDADOU M. , 2002, p. 114)Ainsi, il évoque la puissance procréatrice.
	Interprétation en référence aux propos des artisanes: Le losange porte le nom de gâteaux traditionnels tunisien. Il symbolise la douceur et le plaisir.

Catégorie Anthropomorphe	
	Nom: L'œil (ayn / tit).
	Interprétation en références aux ouvrages: La représentation de l'œil est associée aux organes sexuels, Il est considéré tel un signe de fécondité. (VANDENBROECK, 2000, p. 121)
	Interprétation en références aux propos des artisanes: L'œil, Ayn en arabe signifie source. Il est considéré comme une source de création. Ce symbole est également un signe apotropaïque.

	Nom: Le ventre (bouzil hami/ boukirch).
	Interprétation en référence aux ouvrages: Le ventre bouzil hami / boukirch est représenté par une association de points, de losanges et de triangles. Ce motif illustre l'idéogramme de la déesse enceinte, de la fécondité de la terre. (VANDENBROECK, 2000, p. 101).
	Interprétation en référence aux propos des artisanes: Ce graphème est la représentation de la femme enceinte. Il symbolise la procréation.
	Nom: Sa main dans celle de son frère « Yidû fî yid khûh »
	Interprétation en référence aux ouvrages: Le symbole du mythe de l'éternel retour formé par deux triangles disposés en miroir et séparé par une ligne droite évoquant l'éternité. (AYOUB, 2003).

1.7. le signe tissé, forme archaïque de représentation de la nature

Les symboles se répartissent en quatre catégories : animal, végétal, matériel et anatomique dont les proportions sont représentées dans le graphisme suivant :

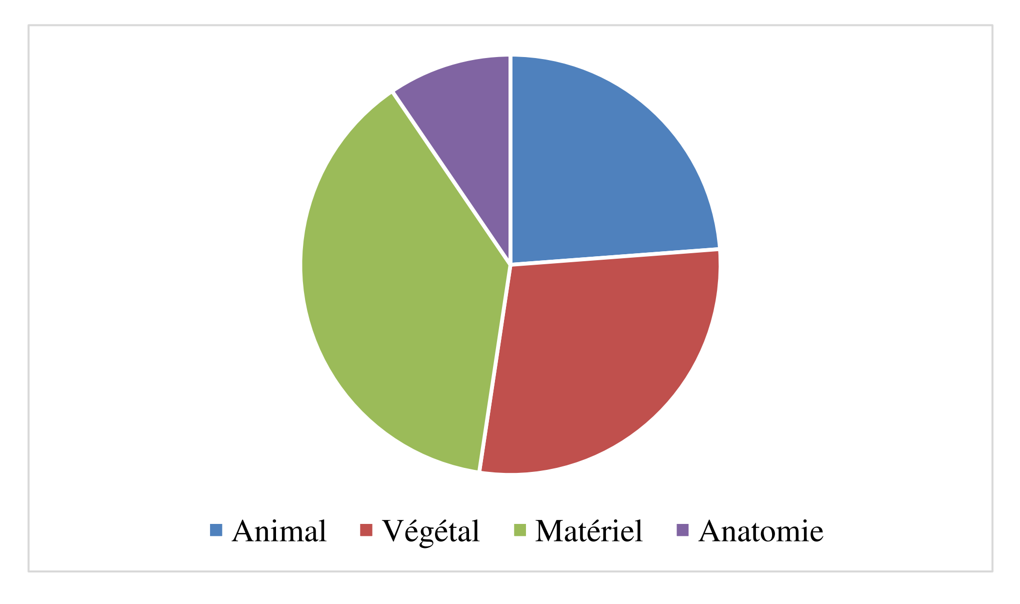


Figure 125 : Catégorisation des signes amazighs

Source : [RHOUMA, N.Chenini. 2018].

La diversité des signes n'altère en aucun cas leur abondance et variété. Elle apparaît malgré la redondance qu'apporte la géométrie triangulaire présente dans toutes les régions. Ainsi, leurs aspects formels furent conservés, mais leurs symboliques furent en partie altérées. Selon les propos des femmes, certains symboles ne possèdent aucune signification. Ils représentent uniquement une retranscription d'un héritage. De ces propos, nous comprenons que ces graphèmes possèdent un sensdissimulé. En effet, les figures anthropomorphes tout comme les formes géométriques possèdent une symbolique sexuelle. La gazelle représente l'emblème de la femme. Appliquée au tapis, elle joue le rôle de l'hymne de la fécondité. Quant aux stylisations géométriques, elles sont réparties en deux catégories : signes masculins et signes féminins (BARBATTI, 2006). Les signes féminins sont composés de chevrons, de formes en X, de losanges et de triangles. Les symboles masculins sont constitués de chevilles, bouchons, marteaux, flèches et harpons.

> « Presque tous les motifs des tapis berbères tirent leur origine du symbolisme sexuel ; représentent la rencontre entre les deux sexes, la grossesse et l'enfantement. La théorie dualiste des signes spécifiquement sexuels, développée il y a quarante ans par le vieux maître Leroi-Gourhan à partir de l'art pariétal et mobilier de l'Europe paléolithique, se trouve confirmée par l'art des tapis berbères de notre temps en Afrique du Nord » (Ibid. p 21).

L'hypothèse émise considère la représentation des signes amazighs telle une modélisation des organes génitaux. Ces graphèmes déjà présents dans l'art pariétal, à l'époque paléolithique supérieure, environ 30.000-10.000 av. J.C, seraient en majorité inspirés de l'espace dans lequel évolue l'Homme (Ibid. p19). Être humain qui aurait pour ainsi dire imité le monde naturel, animal et végétal en vue de traduire le concept de création. Le lien entre l'art du tissage et la nature se dévoile sous la forme de signes. Cela entraîne un double mécanisme d'artialisation de la nature et de naturalisation de l'art. C'est ainsi que le produit manufacturé imite dans une certaine mesure la nature et renvoit vers elle, comme elle est vue à travers les œuvres de ces femmes. Ce phénomène est apparu il y a longtemps. Une étude dévoile que les motifs géométriques et abstraits, d'aujourd'hui, correspondraient aux empreintes restantes d'anciennes figures altérées par la schématisation (CAMPS, Les Berbères : Mémoire et identité, 2007, p. 281). Une dimension esthétique évoluée et remarquable se manifeste sur les créations artistiques de la période glaciaire. La schématisation géométrique archaïque transformant les dessins humains en figures abstraites ne représente pas le fruit de la grande mutation, se manifestant spontanément. Elle correspond au produit des sensations psycho corporelles communes à toutes les femmes aboutissant à une convention sociale. Les expériences associées à la formation de la psyché de l'Homme précèdent le langage : elle commence à la naissance par l'apprentissage des sensations et du mouvement. Le fœtus est ainsi stimulé d'impressions sensorielles, ressenties dans un espace spatio-temporel. Une syntaxe extralinguistique des expériences microscopiques émerge dans le temps et/ou l'espace produisant une forme de connaissance intuitive, perpétuellement aiguisée et conservée dans le subconscient de l'être. Cette strate psychique prend forme dans des compositions extralinguistiques sémitiques[76] telles que les symboles appliqués au tissage.

[76] Langage pratiqué en Afrique du Nord par les descendants de Sem.

> En effet, « à la production humaine s'ajoute la symbolisation, l'*homo faber* est aussi *homo symbolicus* : il utilise des signes, il parle et les signes renvoient à autre chose, ce sont des substituts symboliques. Le signe établit une correspondance entre un existant et un autre existant, mettant en mouvement la dialectique de revois qui associe un geste, un signe, un objet a d'autres gestes, d'autres signes, d'autres objets : dialectique de la représentation, mais aussi dialectique de l'expression, qui fait qu'un symbole est lié à une chaîne indéfinie d'expériences personnelles » (MOLINO, 2009, p. 370).

Cette théorie est avancée par Pierce postulant que la signification de chaque signe dépend de son contexte d'émergence. Selon Peirce, ce code serait une première vue « representamen ».[77] Ces graphèmes appliqués par les tisseuses amazighes de Chenini correspondraient à un « légisigne », à savoir un signe conventionnel établi par la communauté féminine. Ce dernier évoque un « objet », « indice » de l'acte de création par le biais du sens de procréation, de mariage et d'enfantement. Ce lien tissé entre le « representamen » et l'objet est véhiculé à travers tous les rites. Les gestes et les représentations idéologiques transmises par les femmes de Chenini forment le patrimoine culturel matériel, à savoir l'interprétant « décisigne ».

Dans ce cas, la priméité ne peut être captée qu'avec un symbole subversif permettant de saisir le réel par le biais d'un code, d'un langage filtré. Certaines apparaissent tels un simple graphisme décoratif et d'autres comme une expression pictographique traduisant la manifestation d'un désir magico-religieuse, d'un culte.

> « La procréation et la fécondité, l'approvisionnement, niaient aussi le culte des morts, en tant que magie pour garder ou regagner la vie, furent alors les thèmes principaux de la création artistique. Animé du désir de procréation et pour exprimer ce que son imagination sensible évoquait en lui, l'homme primitif avait inventé une multitude de formes abstraites pour représenter les organes et attributs génitaux. C'est ainsi qu'à côté des magnifiques représentations figuratives d'animaux (qui souvent, n'ont rien à voir avec la chasse) apparaissent des symboles abstraits moins évidents » (BARBATTI, 2006, p. 20).

Ces graphismes ont été retranscrits depuis des siècles sur des produits tissés par la femme.

Leur apparition remonte au néolithique. (VANDENBROECK, 2000, p. 141). Ces signes archaïques ont fait surface dès les premières manifestations chez l'homosapiens. Ils plongent leurs racines à la période capsienne. (HACHID, 2000, p. 16) Ils représentent l'acte créateur primitif qui a vu le jour par l'abstraction d'entités naturelles. Ils désignent l'aboutissement d'un stade élevé de déduction dont l'herméneutique[78] découle de notre capacité à assimiler son mécanisme associatif.

[77] Par analogie à la théorie de Bourdieu considérant l'Homme tel un être socialement construit, Peirce conçoit le processus sémiotique comme le résultat d'une construction sociale dont elle dépend.

[78] L'herméneutique est une théorie de l'interprétation des signes comme éléments symboliques d'une culture

Suite à une prise de conscience du signe, l'homme préhistorique procède au transfert de l'idée à l'image appliquée sur l'objet et exécute sa volonté de transmettre un message.

Ce langage universel comporte un système de représentation. Il expose une association de figures dérivant vers une même logique et manifestant de manière homérique une matérialité immanente du corps humain (BARBATTI, 2006, p. 311). Il est défini tel un théorème d'un procédé cognitif ayant des applications à caractères psychologiques, mais aussi physiologiques et sémiotiques (ANATI, 2003, p. 95).

Grâce à sa capacité d'abstraction et de vision interne, l'homme préhistorique arrive à conjuguer la sensualité et la spiritualité qu'il matérialise à travers la création d'objets usuels. Nous supposons que pour lui, le physique fait corps avec l'intelligible. La création de ces symboles est ainsi la manifestation de l'essence et l'histoire de l'humanité (BARBATTI, 2006, p. 26) traduites sur divers supports. Elles témoignent, selon Kant, du génie de l'homme préhistorique qui fût capable de créer des objets dotés d'être tel que ceux analysés précédemment.

En effet, les personnes à l'origine de ces figures comprennent le sens de ces signes. Ils possèdent la capacité de formaliser des mythes, des forces occultes et des croyances religieuses de leurs peuples en se positionnant tels des médiateurs avec les êtres surnaturels. Cela leur permet également de présenter un hommage aux morts afin d'apaiser leurs âmes.

Ainsi, ces formes codées ne sont pas une simple expression, symbolisation et/ou représentation de la réalité telle qu'elle est perçue par le regard, mais elles sont aussi le témoignage d'une mémoire collective.

Une ressemblance formelle entre les signes appliqués sur le patrimoine artistique universel et ceux retrouvés sur les tapis amazighs était inconnue aux autres civilisations. Un constat qui démontre l'effacement de la première manifestation face à l'émergence de la seconde. Toutefois un parallèle apparaît entre les tapis amazighs d'Afrique du Nord et les conceptions protohistoriques de la Méditerranée et de l'Orient. Ces différentes manifestations stylistiques dévoilent une telle correspondance qu'elle évoque l'hypothèse d'une filiation. Les tapisseries d'époques et de milieux différents dévoilent de nombreuses similarités techniques autant au niveau exécutif que décoratif. Une constatation de filiation explique la ressemblance identifiée entre les divers tissages. Ces confections représentent, ainsi, la preuve d'un conservatisme technique et esthétique puisant ses sources de l'âge préhistorique. Un fait qui témoigne d'une « permanence amazigh ».

Les signes retrouvés sur les produits artisanaux amazighs sont également identifiables sur les confections d'autres cultures. Cette observation atteste le lien de filiations avec l'art pariétal.

Elle dévoile également le rôle qu'a exercé le brassage culturel identifié chez les Amazighs. Ce métissage a, ainsi, engendré un échange patrimonial.

Ils sont tout aussi identifiés sur d'autres supports. En effet, ils se retrouvent tant dans le tissage (vêtements féminins ou tapis), que dans la poterie, le tatouage, les bijoux et l'architecture (intérieur de grenier). Ils seraient appliqués sur tout support en rapport direct avec la femme. La poterie, le tissage et les bijoux sont tous des supports confectionnés par les femmes pour les femmes. Quant au tatouage, il représente un rituel généralement appliqué sur la femme. Concernant l'intégration des signes dans l'architecture et en particulier dans les greniers, il serait également réalisé par les femmes.

La femme, pilier de la maison, se charge de toutes les responsabilités du foyer. C'est elle qui prépare, entrepose, organise, dispose de tout ce que l'homme apporte de l'extérieur. Elle se charge, également, de la transformation et de la préparation des réserves alimentaires pour l'hiver : pratique traditionnelle appelée *Oula* ou *Mouna*.

La réserve prête, les femmes doivent se répartir les approvisionnements et les entreposer dans le grenier. Grenier qu'elle ornait de signes afin de déterminer la part de chacune.



Figure 126: Mur d'un grenier de Chenini

[Source : RHOUMA, N. 2019]

Le mur est, alors, jonché de carrés composés de quatre triangles. Chaque triangle comporte un nombre de points. Le triangle représente la femme et les points évoqueraient le nombre de jarres qui lui est attribué. L'association de ces formes serait un moyen d'identifier le gain de chaque famille.

Les signes amazighs sont omniprésents sur tout support associé à la femme. Néanmoins leur application diverge. L'intégration des motifs sur les poteries s'effectue selon une mise en page horizontale, contrairement à l'apposition des symboles sur les tapis qui se fait d'après une organisation verticale. Une disposition qui confère aux tapis une fonction transcendantale.

Cette structuration est visible à travers l'analyse des tapis qui se fait de manière verticale reflétant le récit du vécu chronologique de l'artisane.

L’intérêt de cette lecture est d’observer et de comparer le sens de ses formes afin de déterminer une constance ou tout au contraire une mutation sémiotique. D’où l’importance d’effectuer aussi des analyses d’autres tapis issus de l’artisanat fonctionnel et de l’art contemporain.

2. La sémiotique des tapis KolnaHirfa (tous solidaires)

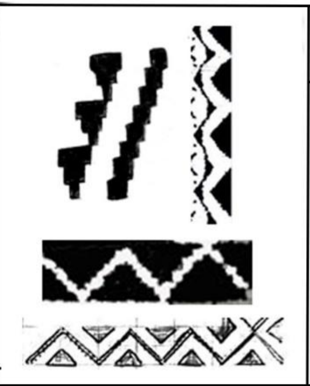
Selon les précédentes analyses, les signes « amazighs » appliqués aux tapis évoqueraient en particulier les thèmes de la fertilité, la fécondité et la protection. « Ils traduisent autant de préoccupations vitales des groupes humains : se perpétuer grâce à la fécondité de la femme » (DILER Ahmed et GALLICE Marc-Antoine, 2017, p. 57). Un sujet omniprésent dans les préoccupations sociales et protégé par des médiums invoquant les forces supérieures. Signes qui dateraient de 4000 Av. J.-C.

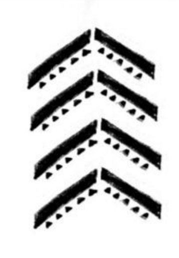
> « Datées de ce millénaire, des céramiques de Suse, capitale de l'Elam à l'est de la Mésopotamie, présentent sur leurs flancs des motifs qu'on retrouve sur les Klims : l'épi, le peigne, le serpent, le cours d'eau, la croix, l'amulette, le bouquetin (dont les cornes gigantesques finissent par se substituer à l'animal lui-même), l'oiseau aux ailes déployées, la flèche et le damier »(Ibid. p 40).

Autant de motifs qui représenteraient les traces de croyances primitives. Représentations « attestant de la survivance de croyances préislamiques dans les communautés rurales de cette partie du monde » (Ibid. p17).

Les interrogations concernant les influences dans l'art du Klim ont dévoilé une évidence. Cela démontre que le répertoire des motifs remonterait à des cultures très anciennes ; culture demeurant menacée par l'oubli. L'oubli des symboliques « qui remonte à des époques tellement lointaines qu'il est possible que les tisserandes l'aient oubliée et qu'elles ne reproduisent ces motifs que par mimétisme » (Ibid. p58). Pratique, mimésis qui transfèrent les signes ancestraux sur des Klims issus de productions contemporaines comme les tapis de *Kolna Hirfa*.

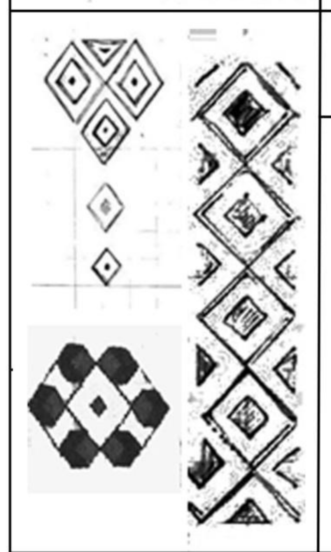
Dans ce nouveau contexte, nous pouvons identifier un certain nombre de motifs qui seront analysés dans le tableau ci-dessous.

Catégorie éléments naturels	
	**Nom:** Cours d'eau.
	Interprétation en référence aux ouvrages: « Comme le soleil et la terre, l'eau est indispensable à la vie. Sa représentation fait donc partie des symboles liés à la fertilité. Les premières communautés sédentaires se sont installées à proximité de rivières afin de pallier les périodes de sécheresse par l'irrigation des cultures…on est en présence d'un motif protecteur à fonction exorciste. » (DILER Ahmed et GALLICE Marc-Antoine, 2017, p. 222).
	**Nom:** L'étoile.
	Interprétation en référence aux ouvrages: L'étoile représente la déesse mère ; symbole de fécondité. (DILER Ahmed et GALLICE Marc-Antoine, 2017, pp. 142-143).

Catégorie Végétale	
	**Nom:** L'épi.
	Interprétation en référence aux ouvrages: « Comme toutes les plantes, les fruits à graines multiples, il est un symbole de fertilité. » (DILER Ahmed et GALLICE Marc-Antoine, 2017, p. 108) D'ailleurs, Basak dénomination turque de l'épi est, également, un prénom féminin sensé offrir un pouvoir de fertilité à celles qui le portent.

Catégorie Animale	
	Nom: Poisson.
	Interprétation en référence aux ouvrages: Le poisson est un animal qui pond un grand nombre d'œufs. Il évoque la fertilité et la fécondité . (VANDENBROECK, 2000, p. 98)
	Nom: Oiseau.
	Interprétation en référence aux ouvrages: « Aux confins des mondes terrestres et célestes, l'oiseau représente l'esprit des morts et celui des enfants qui ne sont pas encore venus au monde. Trois aspirations fondamentales de l'espèce humaine sont, par suite, exprimées à travers lui : l'espoir d'une vie dans l'au-delà, la jonction avec les ancêtres qui veillent sur les vivants et le désir de procréer. Autrement dit, il véhicule les thèmes de la protection et de la fécondité, ainsi que des préoccupations mystiques liées aux cycles de la vie et de la mort. » (DILER Ahmed et GALLICE Marc-Antoine, 2017, p. 134).

	Catégorie anthropomorphe
	Nom: La déesse mère.
	Interprétation en référence aux ouvrages: Le symbole majeur de la fécondité, est celui de Tanet, aussi nommé « Eli Belinda, en turc. Soit "les mains sur les hanches", en référence la forme de ce motif figurant une femme enceinte qui se tient ainsi pour soulager son dos. » (DILER Ahmed et GALLICE Marc-Antoine, 2017, p. 66).
	Nom: La main.
	Interprétation en référence aux ouvrages: La représentation de la main ou du peigne est souvent confondue par les tisserandes. Autrement dit, il représente les outils familiers possédant la forme d'une main ou des doigts, outils qui tassent la trame du Klim. Main faisant partie de « ces représentations destinées à invoquer les esprits tapis dans l'obscurité souterraine, beaucoup figurent des mains, en positif (leur auteur s'enduit la main d'une peinture puis l'appose sur la paroi où elle laisse son empreinte) ou en négatif (on projette sur la main appuyée contre la roche une poudre sacrée qui en délimite le contour). Comme nous l'avons déjà vu à propos de nombreux motifs (le dragon, le loup, l'oiseau, l'oeil...), un attribut caractéristique peut résumer un ensemble plus complexe. Ainsi, la main au pouce opposable, apanage de l'espèce humaine, résume l'homme dans son entier ; la trace d'une main sur la paroi d'une grotte indique que son propriétaire s'est confondu avec la roche, l'a en quelque sorte transpercée pour entrer en contact avec les esprits qu'elle recèle et solliciter leur intercession. » (DILER Ahmed et GALLICE Marc-Antoine, 2017, p. 158).

Catégorie formes géométriques	
 	**Nom:** La croix. **Interprétation en référence aux ouvrages:** « Dans les rites chamaniques, où il faut rechercher son origine, la croix grecque, comme l'arbre, est un symbole du centre. Ses branches indiquent les quatre points cardinaux et se coupent à égale distance de chacun d'eux en un carrefour qui est aussi considéré comme un passage entre les trois niveaux du cosmos : les mondes souterrains, le monde des humains, les sphères célestes. Un passage que le chamane doit emprunter pour intercéder au nom du groupe auprès des esprits qui peuplent le cosmos et obtenir leur protection. » (DILER Ahmed et GALLICE Marc-Antoine, 2017, p. 166).
	**Nom:** Le losange. **Interprétation en référence aux ouvrages:** « Le losange qu'on trouve sur les peintures rupestres du magdalénien (environ 15 000 avant J.-C.) figure la vulve, selon l'abbé Breuil, paléontologue célèbre, autrement dit la matrice de la vie, et c'est sans doute cette symbolique de la fécondité féminine qui s'est perpétuée dans les décors des Klims. Çatalhëyük, un bas-relief représente une déesse enceinte avec, sur son ventre, deux cercles concentriques qui indiquent sa grossesse et, sur sa poitrine, des losanges qui traduisent sa féminité, tandis que son sexe est stylisé par un triangle. De même, l'idéogramme sumérien désignant la femme est un triangle fendu évoquant son pubis. » (DILER Ahmed et GALLICE Marc-Antoine, 2017, p. 92).
 	**Nom:** La vulve aux lèvres. **Interprétation en référence aux ouvrages:** « Selon le principe de dualité qui régit la nature, les motifs des Klims se dédoublent. Comme s'ils se reflétaient dans un miroir ; le triangle devient alors losange. Chez les Hittites, on trouve des symboles rituels solaires en bronze de forme losangique ; or, en Anatolie, l'astre solaire est de nature féminine. De nos jours. Les tisserandes turques interprètent sans conteste le losange comme le symbole du sexe féminin. D'ailleurs, dans la région de Nigde (Anatolie centrale), les nomades appellent ce motif dudak (les lèvres), tenue qui s'applique familièrement à la vulve ; et, à Gômülgen (Anatolie centrale) les tisserandes le nomment kutu, la boîte, autre référence au sexe féminin. » (Ibidem).

L'analyse sémiotique des signes prélevés des tapis issus de l'artisanat fonctionnel est une interprétation référencée exclusivement d'ouvrages. Cela dévoile un constat. Celui du fait que dans ce contexte contemporanéiste, les artisanes ignorent totalement tant la symbolique des formes qu'elles appliquent à leurs ouvrages que leurs noms.

En effet, elles n'ont pu nous révéler les noms de ces motifs hérités dont les sens ont été effacés de la conscience collective. Un détachement qui se révèle dans les propos des artisanes se déclarant tunisiennes et non amazighes. L'identité amazighe est dans ce cas totalement effacée à cause de bien des facteurs.

Premièrement, ce résultat est le produit d'une politique imposée par Bourguiba et continuée par ses successeurs. Celle de créer une unité nationale au détriment de la diversité culturelle qui caractérise la Tunisie.

Deuxièmement, cet héritage a été effacé suite à la conquête arabe et l'intégration de la religion musulmane. Religion dont certaines interprétations excluent et mystifient des sujets jugés tabous comme celui de la sexualité abordée dans le tissage amazigh.

Troisièmement, l'oubli est accentué par l'occidentalisation de la région. Une bourgade dont l'histoire a été marquée par bien des conquêtes, phénicienne, romaine, byzantine, espagnole, génoise, ottomane et française. Cela a eu un impact sans équivoque sur son patrimoine culturel.

La zone se veut de plus touristique, tournée vers un tourisme international. Cherchant à satisfaire les attentes de l'étranger, la population en a oublié sa propre identité. Elle s'est détachée de ses racines pour revêtir le costume de l'Homme occidental.

Des racines qui n'ont néanmoins moins pas totalement disparu grâce à l'intervention des religieuses. Ces graphèmes ont été transmis aux tisseuses par des religieuses étrangères installées à Aïn Drahem. Ces dernières ont recueilli et archivé les signes retrouvés dans les tatouages qu'elles observaient sur les femmes de la région. Ces mêmes formes ont été formellement conservées et reproduites dans les tissages de Aïn Drahem, Kesra et d'autres régions du nord, mais elles ont néanmoins subi bien des transformations.

Cela ne concerne pas seulement le sens perdu des graphèmes, mais leur nature. Dès lors, ils passent du statut de symbole à celui de signe, signe d'une appartenance à la culture amazigh.

Nous entendons par symbole le fait que chaque entité possède sa propre signification, alors que pour le signe, tous les motifs indiquent un seul sens comme celui d'une appartenance culturelle.

Les signes amazighs se retrouvent réappliqués sur les tapis de la région pour attiser l'attention du consommateur. Cela s'apparente à une manipulation marketing ayant pour vocation de transformer cette identité oubliée en un argument commercial. Argument qui séduit tant le consommateur local à la recherche de ses racines que le consommateur étranger avide d'exotisme.

Les transformations constatées au niveau de la nature sémiotique du tissage amazigh ne concerne pas uniquement le tissage fonctionnel, mais aussi le tissage artistique. Il nous parait, ainsi, évident de se pencher sur l'étude des signes appliqués aux tissages amazighs artistiques.

Et afin de mieux saisir l'ampleur des transmutations constatées, il est évident de se prémunir de la logique peircéenne des Textes fondamentaux de *sémiotique* (1987)

3. Les secrets symboliques des œuvres d'Amina Saoudi Aït Khay

Dans le contexte de l'art contemporain, les signes amazighs ne sont pas aisément identifiables. L'artiste Amina Saoudi AïtKhay fait le choix de ne pas simplement appliquer des signes amazighs, langage codé de ses ancêtres. En revanche, elle décide de créer son propre langage à l'image de ses aïeux. Ce lexique rejoint fortement celui créé ancestralement étant donné qu'il s'inspire également de l'environnement naturel et se matérialise sous des formes géométriques abstraites.

Dans les premières créations, Amina ne se détache pas totalement des symboles qui ont bercé son enfance. Ils se retrouvent quelque peu associés à ses œuvres. Ils sont agencés et mariés à d'autres formes inspirées des reliefs de son pays natal. Dans les exemples des klims baptisés « *Takrouna* », nous identifions une association de losanges, de triangles et de chevrons virevoltant parmi ses reliefs marocains. Cet attachement aux symboles amazighs manifeste l'émergence de son âme d'enfant nostalgique. Une nostalgie qui se manifeste à la fois via l'usage des symboles qui tapissaient les œuvres de sa mère et également sans la représentation des reliefs qui ont marqué son enfance.

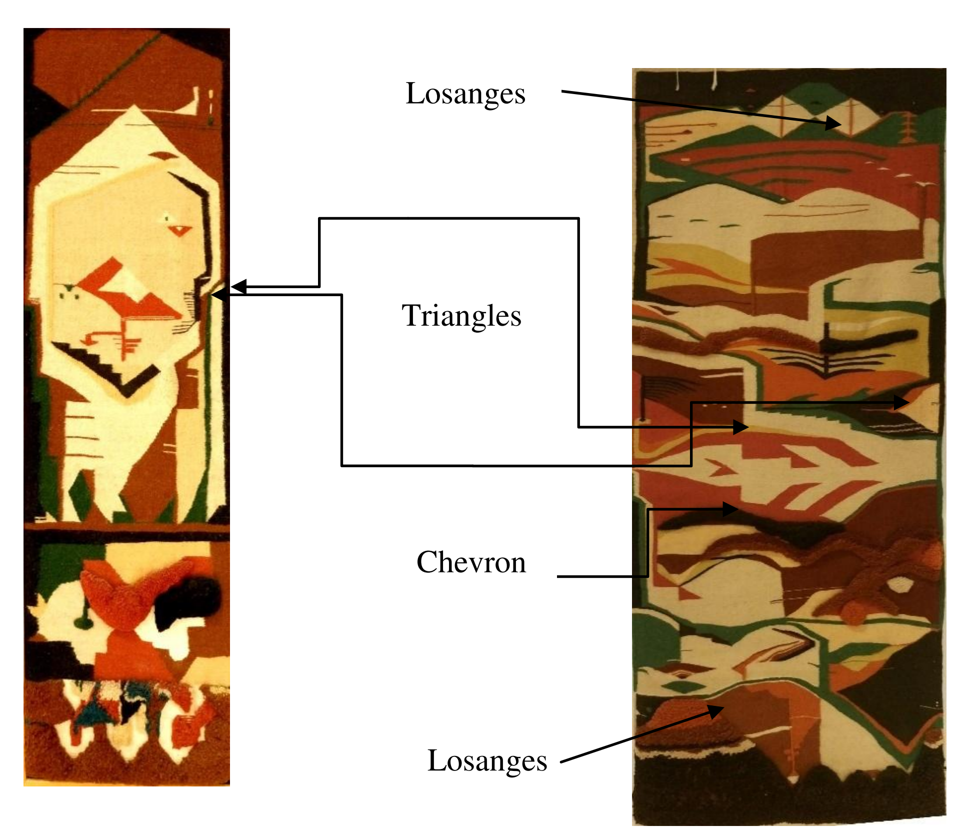


Figure 127: Tapis d'Amina Saoudi Aït Khay

[Source : RHOUMA, N.2019]

Ce n'est qu'après une maturité de son être juvénile qui fait place à un soi attentif et social que nous observons un changement au niveau de ces œuvres. Dès lors, nous constatons un détachement de formes géométriques issues des symboles amazighs. Elles sont substituées par des figures lyriques s'entrecroisant et formant un labyrinthe, celui de ses songes.

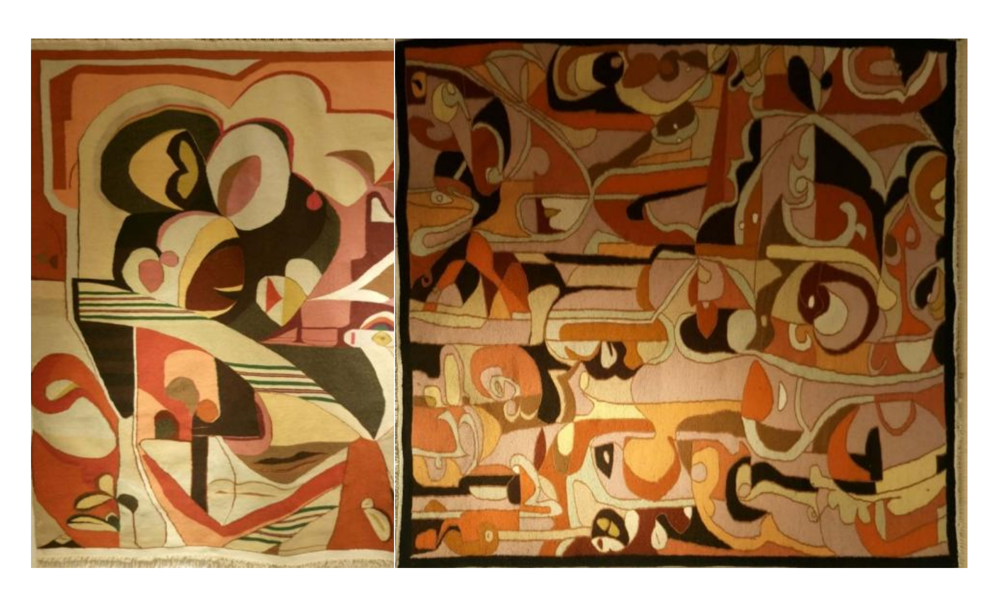


Figure 128: Maghreb 3 et 4 d'Amina Saoudi Aït Khay

[Source : RHOUMA, N.2019]

Ces formes lyriques et ces lignes sinueuses émergent du milieu naturel dans lequel a évolué l'artiste. Une analogie entre ces graphèmes et les signes amazighs se dévoile. En effet, tous deux s'inspirent de l'espace naturel et le traduisent d'une manière abstraite.

Outre leur source d'inspiration, les symboles amazighs et les représentations d'Amina partagent une même thématique, celle de la création étroitement liée au cycle naturel.

De nombreux points communs lient le langage des femmes amazigh et celui d'Amina.

Son lexique se détache néanmoins de celui de ses aïeux étant donné que ses formes ne représentent pas des codes partagés par une société, mais un langage qui peut être différemment interprété par le lecteur selon son vécu.

Ainsi, ces formes géométriques qui n'ont cessé de subir des transformations.

Il est évident que les signes amazighs transposés d'un contexte artisanal traditionnel vers un contexte artisanal fonctionnel ou encore artistique témoignent de nombreuses mutations. Mutations mises en lumière par la logique peircéenne des textes fondamentaux de *sémiotique* (1987).

La théorie de Charles Sanders Peirce se veut générale, triadique et pragmatique. En analogie avec la théorie de Bourdieu considérant l'Homme comme étant un être socialement construit, Charles Sanders Peirce conçoit également le processus sémiotique comme étant le produit d'une construction cognitive, sociale.

Théorie qui définit, ainsi, une relation entre les signes et l'usager. Théorie sémiotique élaborée en 1867 par le fondateur du pragmatisme Peirce qui collabore avec William James.

La sémiotique conçue et pensée par Peirce a souvent été liée à la sémiologie, science s'intéressant entre autres à l'évolution des signes. De ce fait, nous nous sommes penchés sur cette théorie afin de cerner les éventuelles évolutions qui toucheraient le signe amazigh suite à son transfert de situation.

Il s'est avéré que cette pensée à la forme triade relationnelle, fixant un rapport triadique entre un représentamen, l'objet et l'interprétant pourrait dévoiler des changements qui seront révélés suite à l'analyse sémiotique suivante :

Dans le cas du signe amazigh appliqué au tapis traditionnel de Chenini**.**Le représentamen est un « légisigne » (tiercéité), à savoir un signe conventionnel établi par la communauté féminine de Chenini. Ce dernier évoque un objet « indice » (secondeité) de l'acte de création par le biais du sens de procréation de mariage et d'enfantement. Ce lien tissé entre le représentamen et l'objet est véhiculé à travers tous les rites, les gestes et les représentations idéologiques que se transmettent les femmes de Chenini, d'une génération à l'autre ; ce qui forme le patrimoine culturel, à savoir l'interprétant « decisignes » (secondeité).

Quant à l'exemple du signe amazigh appliqué au tapis issu du design, le contexte social change la notion du représentamen qui n'est plus « légisigne » (tiercéité), mais « qualisigne » (prémeité).

Dans ce nouveau contexte, les signes amazighs se perçoivent plus comme plusieurs entités à part entière, appartenant à un lexique. Ilssont alors perçus comme un tout, signes indiquant le même objet, la culture amazighe.

C'est-à-dire que dans le contexte de l'artisanat fonctionnel ou Design, le signe amazigh, l'objet n'est plus perçu comme indice de création, mais il est assimilé entant que symbole, signe d'appartenance culturelle. Ainsi, une évolution de la nature de l'objet est constatée. Évolution qui touche également l'interprétant passant du statut de « decisignes » (secondeité) à celui d'« argument déductif » (tiercéité). Tous les signes amazighs identifiés sur un objet issu du design sont automatiquement associés à la culture amazighe.

Dans le cadre de l'art, le représentamen est un « sinsigne » (secondeité), car la création artistique représente un phénomène spatialement localisé.

L’objet est alors indiciel étant donné qu’il indique les périodes vécues par l’artiste. Quant à l'interprétant, c’est un « discisigne », car il se présente tel un médium logique mettant en relation les deux constantes.

Évolution des Articulations de catégories trichotomiques		
Contexte de l’Artisanat traditionnel	**Contexte du Design**	**Contexte de l’Art**
Dicisigne (Secondeïté) / Légisigne (Tierciéité) → Indice (Secondeïté)	Argument (Tierciéité) / Qualisigne (Préméïté) → Symbole (Tierciéité)	Dicisigne (Secondeïté) / Qualisigne (Préméïté) → Indice (Secondeïté)

De ce fait, il est évident que le changement contextuel d’émergence, de production des tapis amazighs dépeint non seulement la poïétique et l’esthétique du tapis, mais il influence aussi le mode de fonctionnement des signes qui lui est associé.

Dès lors, il est possible de conclure ce chapitre en dévoilant toutes les modifications qu’a subies le tapis amazigh.

Alors que les graphèmes liés aux tissages amazighs traditionnels jouaient le rôle de symbole ; passé au contexte artisanal traditionnel, ils deviennent des signes d’appartenance culturelle. Ce changement est dû à la perte du sens de chaque forme. Formes codées dont chacune possédait une signification normative. Dans le contexte contemporain et fonctionnel, elles induisent toutes un même sens : celui d’indiquer l’amazighité.

Tandis que l’expression abstraite amazighe subsiste graphiquement dans les ouvrages issus du design, ils disparaissent totalement du tableau artistique. Dans ce cas, la forme est sacrifiée au détriment du fond. Celui de créer un langage codé propre à l’artiste ; mais un langage dont le sens n’est pas partagé avec toutes les communautés. Dans ce cas, le lecteur n’est pas obligé de comprendre le sens véhiculé par le créateur de l’œuvre, mais il est invité à interpréter ses formes et se les approprier pour en constituer son propre langage.

D'après l'analyse sémiotique de Peirce, ces transmutations font passer les idéogrammes du statut de dicisigne, légisigne, indice à celui d'Argument, qualisigne, symbole pour enfin aboutir à des dicisigne, qualissigne, indice.

L'évolution constatée suite aux transferts du tissage amazigh d'un contexte à l'autre, soit ce que nous avons nommé transmutation sera explicitée dans une lecture comparative proposée dans notre conclusion.

Conclusion

Le tapis dit « amazigh » est une entité à part entière et précieuse. Une richesse que l'Etat tunisien cherche à conserver via diverses stratégies. Une politique dont la viabilité doit être jugée. La justesse des protocoles adoptés est constatable via l'homogénéité du tissage amazigh produit dans ces différents contextes (traditionnel, fonctionnel et artistique). Malgré son investissement, l'Etat ne parvient pas à conserver les caractéristiques spécifiques du tissage amazigh dans le contexte fonctionnel et artistique.

En effet, la diffusion de cet art ancestral dans ces différents secteurs que sont l'artisanat traditionnel, l'art et le design provoque une évolution évidente. La transformation du tapis amazigh ne touche pas uniquement sa poïétique, mais aussi son esthétique et sa sémiotique.

Une mutation poïétique se révèle. Nous observons une perte de la tradition. Reddition provoquée par le changement de mode de fabrication.

En effet, la substitution du métier à tisser en bois par le métier à tisser métallique a provoqué bien des changements. Nous remarquons tout d'abord l'abandon de certains éléments présents lors de l'ourdissage et qui n'ont plus lieu d'être dans le nouveau mode de production. Étape qui mobilisait la préparation de la *bsissa*, les chants, les incantations, les fumigations et bien autres rituels ne se pratiquant plus dans le contexte du design. Gestes perçus telle une perte de temps selon la vision du designer impliqué dans un monde industriel. Espace incitant la femme à produire individuellement à la chaîne telle une machine. La cohésion sociale comme l'aspect spirituel sont mis à l'écart et seuls les mouvements automatisés et répétitifs de la tisserande demeurent.

Outre l'étape de l'ourdissage, soit l'assemblage du métier, celui du désassemblage est aussi délaissé. Ces deux étapes symbolisant l'essence de la création vitale, la naissance et la mort sont abandonnées au profit de la matérialité. Abandon des traditions et des legs témoignant de l'échec de l'Etat dans sa tentative de conserver le patrimoine tissé Amazigh.

Dans ce cadre, le tissage ne représente plus une école qui instruit la jeune fille et la prépare à son rôle de femme et d'épouse. Il devient une simple technique, un métier permettant d'obtenir un apport financier.

En ce qui concerne l'esthétique, nous identifions une mutation flagrante, mutation caractérisée par un passage du tapis amazigh des couleurs vives à des tonalités plus neutres. La composition aléatoire, irrégulière, « désordonnée » et presque sauvage fait place à une construction cartésienne du tapis. Construction qui est à l'image des sociétés normatives contemporaines.
Dans le cadre artistique, l'esthétique des tapis retrouve son aspect « désordonné » et ses couleurs vives mais les formes géométriques font place à des formes souples et des compositions lyriques.

Quant au volet sémiotique, nous constatons l'évolution des inscriptions amazighes du statut de signe à celui de symbole. Alors que dans le cadre traditionnel chaque graphème renferme son propre sens, dans l'univers capitaliste du design, la totalité des idéogrammes se transforme en un symbole d'appartenance culturel. Ils sont souvent manipulés en tant que stratégie marketing attribuant une identité amazighe au produit. Dans le contexte artistique, ils ne sont pas directement appliqués aux œuvres, mais l'artiste cherche à créer son propre langage à l'image de ses ancêtres. Un langage personnel qui se détourne des codes et provoque diverses interprétations. Les interprétations du langage artistique dépendent du spectateur et non de l'émetteur et du créateur de cette forme expressive.
Ces graphèmes associés à l'artisanat fonctionnel comme à l'art perdent de leur sens étant donné que les consommateurs ignorent en majorité leurs sens cachés. Le symbole se transforme en un simple motif ornant des tapis sans âme, sans aura.

Selon Walter Benjamin les conditions techniques de la reproduction qui diffusent l'œuvre d'art et plus généralement tout objet matériel déprécient son aura. C'est ainsi que se réalisent les propos de Walter Benjamin (BENJAMIN, 2011) : « se détache l'objet reproduit du domaine de la tradition ».
Le mot tradition pourrait être remplacé par la notion de culte. Il y a selon Benjamin un puissant ébranlement qui devrait être indépendamment de sa nature considéré comme positivement même dans son aspect destructeur. À savoir, ce qu'il nomme « la liquidation de la culture comme tradition ». Liquidation dont l'agent pourrait être le design. Liquidation que Benjamin dénonce dans sa réflexion la plus tranchante sur ce qui est appelé modernité. C'est-à-dire, la condition culturelle propre aux sociétés occidentales.
Dans son ouvrage *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* (1955), il se penche sur les effets de la technologie sur l'art et la manière dont elle l'affecte.

C’est ce même phénomène que nous avons souhaité étudier en analysant l’effet de l’intégration du tissage amazigh dans des contextes contemporains. L’éventuelle mutation qu’il pourrait subir suite à son transfert dans un contexte qui suggère l’usage de nouvelle technologie.

Benjamin traite également des conséquences que ces nouveaux modes de production ont sur l’art et sur la vie sociale. Il reprend une citation de Paul Valéry dela conquête de l'ubiquité, (1955) :

> « Impressionné par la première retransmission d’un concert classique à la radio, Valéry y expose en 1931 comment ces nouvelles possibilités techniques permettront la conquête de l’ubiquité et généreront la présence à distance sous une forme multiple [25]. Il en tire des conclusions pour l’avenir, repris par Benjamin dans une citation directe.
> Comme l’eau, comme le gaz, comme le courant électrique vient de loin dans nos demeures répondre à nos besoins moyennant un effort quasi nul, ainsi serons-nous alimentés d’images visuelles ou auditives, naissant et nous évanouissant au moindre geste, presque à un signe (I, 475) » (Hörner, 2015, p. 67).

Commentaire très littéraire des mutations de l’expérience humaine de l’espace et du temps à l’ère des communications modernes. Ce cogito de Walter Benjamin permet l’émergence de la notion de transmutation.

Il a exploré la reproduction technique de l’œuvre d’art et la mutation de la perception humaine à l’ère industrielle. Mutations elles-mêmes mises en rapport avec les transformations sociales. Le déclin actuel de l’aura est proportionnel à l’importance croissante des masses dans la vie actuelle. Les masses jouent le jeu du mode de production capitaliste en consommant des reproductions d’objets qui aboutissent à standardiser l’unique et à aligner les masses et la réalité. Pour Benjamin, la reproduction technique démystifie l’œuvre d’art et son statut quasi religieux. Elle contribue ainsi à ignorer la tradition et sa fonction autoritaire hiérarchique. Ainsi, la reproduction démocratise la culture. C'est-à-dire de l’œuvre d’art devient un objet de culture commune.

L’authenticité de l’œuvre d’art est altérée. La création originale telle qu’un objet physique, unique, situé dans un lieu et un temps précis ou un ouvrage connu de la tradition, entouré de discours, d’images, de pratiques entretenant sa mémoire disparaît.

« Tout ce qui relève de l’authenticité échappe à la reproduction » et la diffusion des reproductions a pour effet d’affaiblir le rapport du spectateur à l’originalité de l’original. Rapports altérés qui déteignent sur l’image de l’œuvre d’art autant que celle de la création artisanale.

En effet, une image négative se déverse sur l'artisanat tunisien comprenant ainsi le tissage. Celle-ci a des répercussions sur la formation, le développement et l'entrepreneuriat. Ce secteur est peu apprécié. Un fait d'autant plus visible à travers la diminution des formations universitaires. Nous pouvons dans ce cas citer à titre d'exemple l'Institut supérieur des beaux-arts de Nabeul qui s'est retrouvé forcé de fermer la filière tissage en raison de l'absence d'étudiants. La fuite du secteur est entre autres due au fait que le domaine du tissage et une filière d'exploitation sans vergogne. Les artisanes sont généralement rémunérées de 100 à 150 dinars par mois sur fonds publics.

Le bénéfice revient aux ramasseurs et commerçants qui négligent la qualité de l'ouvrage et refusent d'estampiller le tissage pour l'acquérir à moindre coût. Face aux problématiques du marché, les jeunes entrepreneurs sont redirigés vers d'autres secteurs par les structures d'appui.

La dépréciation de la filière du tissage est d'autant plus animée par l'absence de formations organisées. Aucun centre de formation professionnelle destiné au tissage n'a été construit. Seuls quelques instituts des beaux-arts comportent une filière tissage et même les licences en design produit ne disposent pas des moyens nécessaires pour l'initiation au domaine. Le seul recours institutionnel semble être les ateliers privés censés former les apprenties moyennant 50 dinars versés par le fonds 21-21. Et ces derniers favorisent la production à la formation elle-même. L'absentéisme des structures étatiques permettant la formation organisée favorise l'apprentissage traditionnel oral et mémoriel. Instruction d'une jeune fille qui est accompagné par deux autres tisserandes chevronnées. Initiation qui nécessite un laps de temps assez conséquent.

Cet art ancestral est ainsi conservé grâce à l'implication des autochtones dans la préservation de leur tradition d'une part et d'autre part la proposition du fonds 21-21 qui encourage l'investissement dans le secteur.

Il est clair que la filière du tissage manque de stimulants pour favoriser son développement. Pour commencer la matière première n'est pas toujours à la disposition des artisanes. De plus celle présente sur le marché est souvent de mauvaise qualité, une qualité pourtant exigée dans le monde industriel contemporain. Qualité qui n'est d'autant pas plus encouragée par les « Ramasseurs ». Ils récoltent le travail des femmes au foyer à moindre prix. Ils se mobilisent pour maintenir l'activité du secteur informel en vue de s'exonérer des impôts, des taxes et de réduire leurs coûts.

Face à l'absence des touristes et des consommateurs locaux, ils demeurent les seuls acquéreurs potentiels. Il est évident que la vente des produits tissés révèle une servitude au secteur du tourisme. L'artisanat en général et le tissage en particulier manquent de nouvelles occasions productrices de valeur ajoutée tels que le secteur culturel, secteur ciblant une clientèle curieuse de découvrir les secrets de la culture Amazighe.

Le phénomène de dépendance est provoqué par l'absence de lieux dédiés à l'exposition-vente ou de moyen de médiatisation autour du travail de ces tisserandes. Tisserandes qui œuvrent à l'aide d'outils rudimentaires, dans des conditions pénibles et de plus recevant une rémunération abusivement basse. Tout cela a contribué à la dégradation de la qualité des tissages, tout en accentuant le mépris éprouvé pour cet art.

Nous sommes portées à constater que les pratiques locales et régionales participent à l'élaboration de l'image du secteur. Image ne pouvant être redorée sans la contribution de l'ONA et de son prêt de fonds de roulement qui leur a été destitué. En effet, l'ONA proposait différentes prestations et services destinées aux artisanes.

Le fonds de roulement permettait à la fois d'amorcer et de financer des projets pour le développement de la filière. Il représentait un moyen pour que les cadres de l'ONA puissent garder un lien avec les tisserandes, cela en leur proposant des sessions d'encadrement en marketing et autre spécialités.

Le transfert de cette mission à la banque tunisienne de solidarité (BTS) a dessaisi les artisanes de leur droit. Il a également dépossédé I'ONA de moyens permettant le suivi de l'évolution du secteur pour pouvoir mettre en place des stratégies de développement. Ainsi, des confusions et des zones d'ombres se sont installées quant à ce qui concerne la situation du tissage en Tunisie. Les délégués régionaux de l'artisanat perdent leurs aptitudes à remédier aux problèmes du secteur. Une nouvelle analyse du terreau et une redéfinition des missions sont, malgré tout, à établir. Missions qui se mobiliseront dans l'insertion des femmes dans les réseaux des structures régionales d'appui à l'entreprenariat et au développement économique. Elles œuvreront pour l'élimination des faux « business model » proposés par les structures de production actuelles.

En effet, les ateliers destinés à la formation se sont transformés en ateliers de production subventionnés par l'Etat menant vers le chaos. Les apprenties sont en réalité des tisserandes confirmées, percevant la modique somme de 100 à 150 dinars dont 50 dinars payé par l'Etat.

La boucle interminable aliénant les tisserandes au marché informel provoque une dépendance de ces dernières. Ainsi, elles ne maitrisent qu'un seul maillon de la chaîne, celle de la production. Seules les tisserandes indépendantes sont libérées du mouvement. Mouvement qui ne peut être remédié que par la collaboration de plusieurs agents.

Pour pallier aux soucis techniques, il serait pertinent de mettre en place une coopération entre l'Office National de l'artisanat (ONA), le Centre Technique de Création, d'Innovation et d'Encadrement dans le Secteur du Tapis et de Tissage(CITT) et les écoles d'ingénierie. L'initiative permettrait la conception de solutions techniques pour faciliter le travail des artisanes tout en tachant de conserver la poïétique traditionnelle de ce savoir-faire.

L'ONA et le CITT pourraient également collaborer avec le centre technique du textile, des filatures et des teintures, cela afin de permettre la conception de fils de chaine et de trame tout en respectant les traditions et les normes de production. Tradition et normes ne sont pas aux antipodes l'une de l'autre, bien au contraire, le produit artisanal traditionnel est souvent une création de haute qualité. Donc pour assurer la qualité des tissages, il suffirait de renouer avec la tradition et de la respecter.

En vue de résoudre la problématique du manque de formations, nous proposons pour ce fait l'établissement d'une coopération entre artisanes, designers et artistes. Il serait en effet judicieux d'intégrer les tisserandes au monde universitaire. C'est-à-dire de contribuer à l'initiation des étudiants inscrits en tissage ou en design. Leur insertion dans le secteur de l'enseignement supérieur, en tant que professionnelles, permettrait la transmission des secrets poïétique, esthétique et sémiotique de cet art ancestral, ainsi que la sensibilisation au patrimoine amazigh. L'enseignement de ce savoir-faire révèlerait les profondeurs du tissage traditionnel, profondeurs pouvant intéresser et motiver la jeune génération. Ce qui les encouragera à s'investir dans sa conservation. De plus ce programme permettra aux futurs designers d'être alertes aux difficultés de la production lors de la conception de leurs modèles.

Outre la collaboration avec les jeunes étudiants universitaires, il serait intéressant d'échanger avec les enfants. La sensibilisation des écoles se déroulera via l'implication de certaines matières telles que « l'éducation artistique » dans l'introduction des composantes du tissage. Un investissement qui attisera la curiosité des petits, ce en mobilisant des ateliers en collaboration avec les artisanes. Le projet pourrait proposer de nouvelles potentialités d'avenir pour les enfants susceptibles d'abandonner leur cursus scolaire.

Pour la mise en valeur nous devrions tout d'abord tenter une promotion locale du produit. Une promotion que l'on peut déjà observer dans l'élaboration du festival des *ksours*. Ce festival saharien produit des reconstitutions de la vie bédouine et amazighe dans la vieille

ville de Tataouine. Parmi elles, sont mises en scène les tisseuses amazighes. Cela permet de médiatiser autour de la culture locale en vue de lier le passé et le présent et d'assurer la transmission générationnelle.

Une promotion pourrait aussi se faire via la création d'un musée vivant. Nous entendons par musée vivant l'élaboration de musées auprès des artisans, soit dans leurs habitations ou ateliers. Cette forme de structure permet non seulement aux touristes de découvrir le véritable tissage amazigh en mouvement mais il offre aussi aux tisserandes l'occasion d'exposer et de vendre leurs créations aux visiteurs. Elle permet aux ruralités de disposer d'attractions lucratives et culturelles en adéquation avec les activités sociétales. De plus, ce type de projet permet de tisser des liens entre les autochtones, soit les tisserandes et les visiteurs. Un lien qui prendrait la forme d'un legs.

L'approche anthropologique, que nous avons utilisée dans notre travail en comparant les différents contextes de production du tissage amazigh, était particulièrement nécessaire pour envisager le type de projets dont nous parlons ici. En comparant la situation tunisienne avec celle d'autres pays, nous pouvons aussi prendre exemple sur l'expérience portugaise du « village typique de José Franco » aussi connu sous le nom de « village de Saloia », exemple avancé non pas dans le sens de la réhabilitation d'un vieux village mais plutôt sa conservation. Le village de José Franco est situé à Sobreiro sur la N116 entre Mafra et Ericeira, au nord-ouest de Lisbonne. Il représente la consécration d'une vie, celle de José Franco (1920-2009). Fils de potier dont il reprit le métier, il se donne pour but, dès 1960, de réaliser un musée ethnographique en hommage au mode de vie des autochtones de son village, et à sa terre natale.

« Le village typique de José Franco est une réplique des anciens ateliers et officines de l'époque équipés d'objets réels. Un musée vivant réalisé dans un espace de 2500 m2. Les coutumes et les activités de travail de son enfance y sont reproduites » (Bourg, 2018)

Concernant la promotion du produit à l'international, une analyse autour de l'élaboration d'un échange entre l'ONA, le CITT et le Centre de Promotion des Exportations de la Tunisie (CEPEX) serait à entreprendre. Il offrirait une ouverture du marché tunisien, une ouverture des possibilités de commercialisation. Exportation qui ne peut se concrétiser sans l'organisation du « business model » du secteur.

Ce dernier est menacé par un manque de maitrise de la chaîne de valeur par les tisserandes. Ce qui est dû au contrôle absolu des activités par les agents informels, revendeurs et ramasseurs qui attribuent une faible valeur ajoutée au tissage et remettent de moindres revenus aux femmes. Ce phénomène obstrue le développement du secteur.

Afin de le contrer, nous proposons la création de PME sociales et solidaires, des entreprises respectant non seulement le patrimoine qu'elles médiatisent mais aussi et surtout les artisanes associées au projet. Ces entreprises seraient guidées et surveillées par des structures étatiques telles que le ministère de la formation professionnelle et de l'emploi en collaboration avec l'ONA, le CIITT et des universités ou laboratoires de recherches.
Le ministère de la formation professionnelle et de l'emploi aura pour mission de parrainer et accompagner les tisserandes dans la création de leur PME. Quant aux autres organismes, ils se chargeront d'assurer le respect des traditions et du patrimoine.

Bibliographie

Livres

<u>Dictionnaires :</u>

CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT Alain. (1982). *Dictionnaire des symboles (Mithes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Coueurs, Nombres).* Paris: Ed Robert Laffont.

MAZANO, M. (2007). *Dictionnaire du corps.* Paris: Puf.

SOURIAU, E. (1990). *Vocabulaire d'esthétique.* Paris: PUF.

<u>Thèse :</u>

PARDO, V. (2003). *Tisser les relations sociales : Dans les rites et la matière, représentations de l'ordre social, des valeurs et de l'appartenance à Douiret, village berbérophone du sud-est tunisien.* Aix-Marseille 1: Thèse de doctorat en Anthropologie. Sous la direction de MARTINELLI Bruno.

WALENTOWITZ Saskia. (2003). *« Enfant de Soi, enfant de l'Autre » : La construction symbolique et sociale des identités à travers une étude anthropologique de la naissance chez les Touaregs (Kel Eghlal et Ayttawari de l'Azawagh, Niger.* Paris: Thèse de doctorat en Anthropologie sociale et ethnologie. Sous la direction de BONTE Pierre. Ecole des hautes études en sciences sociales.

<u>Ouvrages principaux</u>

AKKACHE-MAACHA, D. (2008). *Art, artisanat traditionne et folklore de kabilie.* Algérie: Mehdi.

AKLI HADDADOU, M. (2000). *Guide de la culture berbère.* Paris: Paris-Méditerranée.

ANATI, E. (2003). *Aux origines de l'art.* Paris: Fayard.

BARBATTI, B. (2006). *Tapis Berbère Du Maroc,la symbolique, origine et signification.* Zurich: Ed ACR.

BELLEZZA Elaine, KRICHÈNE Emna, GUÉRIN-MCMANUS Marianne. (2018). *Guide Pratique d'Export de l'Artisanat Tunisien vers les États-Unis.* Tunis: Programme de développement de droit commercial (CLDP).

BEN MANSOUR, H. (1999). *Tapis et Tissages en Tunisie. Histoire et Légendes.* Tunis: SIMPACT.

BENNETT, I. (1982). *Tapis du Monde Entier.*Paris: Bordas.

BEYAERT-GESLIN, A. (2012). *Sémiotique du Design.* Paris: PUF.

BENJAMIN, W. (2011). *L'Oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique.* Paris: Allia.

BENSMAIN, A. (1987). *Symbole et idéologie. Entretiens avec Roland Barthes, Abdellah Laroui, Jean Molino.* Rabat: Production média.

BOUZOUACH, S. (2016, Avril 10). National REGUS ARTS « Le tissage... preuve plastique à travers le voyage identitaire ». *Le tissage preuve plastique à travers le voyage de l'artiste Ali NACIF TRABELSI* . Tunsie, Tunsie: Maison de la cuture rajich.

CAMPS, G. (1998). *Encyclopédie berbère : 19 Filage – Gastel.* Aix-en Provence: Edisud.

CAMPS, G. (2012, Mars 01). Encyclopédie berbère. *Chenani* , p. 1.

CAMPS, G. (2010). *Encyclopédie de la méditerranée n°4 : les berbères, des rives de la méditerranée aux âges du Sahara* . Saint-Remy-de-Provence: Edisud.

CAMPS, G. (2007). *Les Berbères : Mémoire et identité.* Paris: Éd Actes SUD.

CONSULTING, S. (2006). *Projet d'aide à la conception d'une politique de développement de l'artisanat dans le cadre d'une stratégie de partenariat.* Tunis: ONA.

CRENN, J. (2012.). *Arts textiles contemporains : quêtes de pertinences culturelles.* Bordeaux III: Université Michel de Montaigne - ,.

DAMGAAG, F. (2008). *Tapis et tissages : l'art des femmes berbères du Maroc.* Casablanca: La croisée des chemins.

DE CERTEAU, M. (1990). *L'invention du quotidien: 1; arts de faire.* Italie: Gallimard.

DERLON Brigitte et JEUDY-BALLINI Monique . (2008). *La passion de l'art primitif enquête sur les collectionneurs* . Paris: Gallimard.

DILER Ahmed et GALLICE Marc-Antoine. (2017). *Symbolique des KILIMS.* Saint Pourçain sur Sioule: Bleu Autour.

ELIADE, M. (1976). *Initiation, rites, sociètés secrètes: Naissances mystiques. Essai sur quelques types d'initiation.* Paris : Collection Folio essais (n° 196), Gallimard.

Etudes, S. d. (2010). *ETUDE SUR LA PRODUCTION DES REVETEMETS DU SOL FAIT MAIN (TAPIS ET TISSAGES RAS).* Tunis: Ministère du Commerce et de l'Artisanat, Centre Technique de Création d'Innovation et d'Encadrement.

FERCHIOU, S. (2001). *Femme, Culture et Créativité en Tunisie* . Tunis: CREDIF.

FINDELI, A. (2015). Sciences du Design, vol. 1, num. 1. *La recherche-projet en design et la question de la question de recherche : essai de clarification conceptuelle* , pp. 45-57.

FLAMAND, B. (2006). *Le design : Essais sur des théories et des pratiques.* Paris: Du Regard.

FRUTIGER Adrian. (2004). *L'homme et ses signes, signe, symboles, signaux, traduction.* France: Atelier Perrousseaux.

GAY-PERRET Gérard & COLARDELLE Michel & CHAKER Salem & JACOTIN Mireille. . (2008). *Berbères de rives en rêves.* Paris: Harmattan. .

GILROY, P. (2000). *Between Camps : Nations, Culture and the Allure of Race.* London: Allen Lane.

GLISSANT, É. (1996). *Introduction à une Poétique du Divers.* Paris: Gallimard.

Guide-de-l'artisanat-dans-les-régions-2017 . (2017). Tunis: Office National de l'artisanant .

HACHID, M. (2000). *Les premiers berbères entre méditerranée, Tassili et Nil, Inas- Yas.* Aix en Provence: Edisud.

HALL, S. (2007). *Identités et Cultures : Politiques des Cultural Studies.* Paris: Editions Amsterdam.

HOBSBAWM, Éric et RANGER Terence. (2012). *L'invention de la tradition.* Paris: Amsterdam.

HOMI K, B. (2007). *Les lieux de la culture : Une théorie postcoloniale.*Paris: Payot & Rivages.

HULL Alastair et LUCZYC-WYHOWSKA José . (1993). *Kilim - The Complete Guide.* ondre: Thames and Hudson.

IBN KHALDOUN. (2012). *Le livre des exemples : Histoire des Arabes et berbères du Maghreb.* France: Gallimard.

KLEIN, J.-P. (1997). *L'Art-thérapie.* Paris: Puf, collection Que sais-je.

KLOTCHKOFF, J.-c. (2012). *La Tunisie.* Paris: JAGUAR.

LE BOEUF, J. (1909). *Les confins de la Tunisie et de la Tripolitaine.* Paris: Berger-Levault.

LEROI-GOURHAN, A. (1964). *Le geste et la parole, I: technique et langage.* Paris: Albin Michel.

LEROI-GOURHAN, A. (1965). *Le geste et la parole, II, La mémoire et les rythmes.* Paris: Albin Michel.

LIZLER, P. (2014). *Poïétiques du design : Vers de nouveaux paradigmes de la conception ?* Paris: Harmattan.

LY, Sotévy & BYRDE, Gabriela. (2011). *Dossier de presse Maison & Objet: Les Artisans de Tunisie.* Tunis: Office National de l'Artisanat .

MAKILAM. (1999). *Signes et Rituels magiques des femmes Kabyles.* Aix-en-Provence : Edisud.

MARTINELLI, B. (2005). *L'interrogation du style: Anthropologie, technique et esthètique.* Aix-en Provence : Université de Provence .

MIDAL, A. (2009). *Design. Introduction à l'histoire d'une discipline.* Paris: Pocket.

MOLINO, J. (2009). *Le singe musicien: sémiologie et anthropologie de la musique.* France: ACTES SUD.

PFOUMA, O. (2000). *L'Harmonie du monde, anthropologie culturelle des couleurs et des sons en Afrique depuis l'Egypte ancienne.* Paris : Menaibuc.

RAMIREZ,Francis et ROLOT, Christian. (1995). *Tapis et tissage du Maroc.* France: ACR Edition Internationale.

RIVIÈRE, C. (2016). *Introduction à l'anthropologie.* France: Hachette.

SAMAMA, Y. (2000). *Le tissage dans l'atlas marocain, Miroir de la terre et de la vie.* Paris: Ibis Press.

SANDERS PEIRCE, C. (1978). *Écrits sur le signe, rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle.*Paris: Seuille.

SANDERS PEIRCE, C. (1903). *Elements of Logic.* Massachusetts: Collected Papers, Harvard University Press.

SAPIR, E. (1969). *Anthropologie, Tome 2* . Paris: De Minuit.

SCHAPIRO, M. (1982). *Style, artiste et société.*Paris: Gallimard.

TAÏEB, J. (2008). *« Kroumirie », in Salem Chaker (dir.), 28-29 | Kirtēsii – Lutte.*Aix-en-Provence,: Edisud.

TLILI, H. (2014, Juin 14). Exposition hommage au tissier H'MIDA WAHADA et tous les tissiers de Tunisie. *Hommage à H'MIDA WAHADA pionnier de la tapisserie artistique et ses contemporains en Tunisie* . Tunis, Tunisie: Maison des Arts.

VANDENBROECK, P. (2000). *AZETTA. L'Art des femmes berbères.*Amsterdam: Flammarion.

VAUGHAN, M. (2005). *Creating The Creole Island : Slavery in Eighteenth-century Mauritius.*Durham: Duke University Press.

WARNIER, Jean Pierre et ROSSELIN ,C. (1996). *Authetifier la marchadise. Anthropologie critique de la quête de l'authenticité.* Paris: L'harmattan.

ZGHAL Riadh, GHARBI Douja, ESSAIDI Noureddine, NJEH Mohamed. (2002). *Etude des potentialités de développement de la filière tissage de Gafsa et sa contribution à la dynamique socio économique de la région.* Gafsa: MDGIF.

Ouvrages secondaires

BOURDIEU, P. (1980). *Le sens pratique.* Paris: Les Éditions de Minuit.

BADINTER, E. (1986). *L'un est l'autre : Des relations entre hommes et femmes.* Paris: Odile JACOB.

BARDY Jean. (2000). *La création et l'art : Chemins vers la création.* Paris: l'Harmattan.

BEAUD, S. e. (2010). *Guide de l'enquête de terrain.* Paris: La Découverte.

BLOCH, M. (1997). *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien, .* Paris: Armand Colin.

BON , D. (1998). *L'animisme, l'âme du monde et le culte des esprits.*Paris: Vecchi.

BONITO OLIVA, Achille ; BOULLATA, Kamal ; FISHER, Jean ; MOSQUERA, Gerardo. (2008). *Belonging and Globalisation : Critical Essays in Contemporary Art & Culture.*London: Saqi.

BONNOT, T. (2002). *La vie des objets.* Paris: La maison des sciences de l'homme.

BOUDERBALA, M. (2006). *« L'Image Empire » in L'Image Révélée : Orientalisme et Art Contemporain.* Tunis: I.F.C.

BOURDIEU, P. (2000). *Esquisse d'Une Théorie de La Pratique : Précédé de Trois études d'ethnologie Kabyle.* France: Seuil.

BROMBERGER, Christian et CHEVALLIER, Denis. (1999). *Carrières d'objets* . Paris : Maison des sceiences de l'Homme.

BRUUN, D. (1898). *The cave dwellers of southern Tunisia, recollection of a sojourn with the khalifa of matmata.*Londres: W. Thacker and Co.

CHÂTEAU, D. C. (2000). *Quesque l'art.* paris: Harmattan.

Collectif. (2004). *Encyclopédie de la mythologie.* Toulouse: Parragon.

D'ALLEVA, A. (2006). *Méthode de la théorie en histoire de l'art.* Paris: Thalia.

DE CERTEAU, M. (1993). *La Culture au pluriel* . Paris: Seuil.

DELEUZE Gilles & GUATTARI Félix . (1980). *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux.* Paris: Collection Critique.

DÜRCKHEIM, K. G. (1971). *La percée de l'être : étapes de la maturité,.* Paris: Le courrier du livre .

FEBVRE, L. (1992). *Combat pour l'histoire.* Paris: Armand colin.

Freud. (1971). *Malaise dans la civilisation.* Paris: Presses universitaires de France .

GLISSANT, É. (2006, Octobre). Le Monde Diplomatique. *Il n'est de frontière qu'on outrepasse* .

GLISSANT, Édouard ; CHAMOISEAU, Patrick. (2009). *L'Intraitable Beauté du Monde : Adresse à Barack Obama.* Paris: Galaade :Institut du Tout-monde.

GLISSANT, Édouard ; LEUPIN, Alexandre. (2008). *Les Entretiens de Bâton Rouge.* Paris: Gallimard.

GRAF DÜRCKHEIM, K. (1971). *La percée de l'être ou les étapes de la maturité.* Paris: Le courrier du Livre.

GENETTE, G. (1994). *L'œuvre de l'art.1: immanence et transcendance.* Paris: Seuil.

JOIGNOT, F. (2005, Janvier). « Entretien avec Édouard Glissant ». *Le Monde 2,* .

KANDINSKY. (1912). *Über das Geistige in der Kunst.*Berne: Benteli Verlag.

KANT. (1868). *Anthropologie, Sämmtliche Werke* . Leipzig: G. Hartenstien.

KANT, E. (1989). *Critique de la Faculté de Juger.* Paris: Gallimard.

LATOUR, B. (1991b). *Nous n'avons jamais été modernes, Essai d'enthropologie symétrique.* Paris: La Découverte.

LORTAT-JACOB, B. (1998). *Chants de passion* . Paris: Cerf.

MANZINI, E. (1992). *Artefacts : vers une nouvelle écologie de l'environnement artificiel.* Paris: Centre Pompidou.

MERNISSI, F. (2004). *Les Sindbads Marocains.* Rabat: Marsam.

ELIADE, M. (1983). *Traité d'histoire des religions.*Lausanne: Payot.

MOHALY-NAGY, L. (1993). *Peinture, photographie, film : Et autres écrits sur la photographie.*France: Jacqueline Chambon.

ORVELL, M. (1989). *he Real Thing: Imitation and Authenticity in American Culture, 1880-1940.* Caroline du Nord : Chapel Hill: University of North Caroline Press.

SERVIER, J. (1993). *La magie.* France: PUF, collection « Que sais-je ? »,.

SULLEROT, E. (1978). *Le fait feminin: Qu'est-ce qu'une femme.* France: Fayard.

TENETI, A. (1997). *Il senso della morte e l'amore della vita Rinascimento.*Torino: Giulio Einaudi.

TONINATO, Paola & ROBIN Cohen. (2009). *The Creolization Reader: Studies in Mixed Identities and Cultures.*Royaume-Uni: Routledge.

VALERIE, Guilliaume; HEILBRUNN, Benoit et PEYRICOT, Olivier. (2003). *L'ABCdaire du Design.* Paris: Flammarion.

Articles

ABOU EL AAZM, A. (2015). L'artisanat marocain en reconfiguration: Les acteurs du secteur doivent relever le défi de miser essentiellement sur le marché national tout en continuant d'attirer la clientèle internationale. *AFKAR/IDEES* , 67- 69.

AMSELLE, J.-L. (2010, Mai 10). Le retour de l'indigène. *L'Homme* , pp. 131-138.

APPADURAI, A. (1990). Pubic Culture, Vol 2, n°2. *Disjoncture and Difference in the Global Cultural Economy* , pp. 1-24.

BASSET, H. (1922). Les rites du travail de la laine à Rabat. *Hespéris, n° 2* , 139-160.

BERARD, L et MARCHENAY, Ph. (1995). Lieux temps et preuves. La construction sociale des produits du terroir . *Terrain n°15* , 153-164.

BONTÉ, P. (1999). Travail, techniques et valeur. Contributions (nouvelles) au débat sur rites et techniques. *Dans le sillage des techniques, Hommae à Robert Cresswell* , 15-50.

BRELEUR, E. (2000). Ce que trace veut dire . *Les traces de l'art en question* , 39-40.

BROMBERGER, C. (1979). technologie et analyse sémentique des objets. Pour une sémio-technologie. *L'Homme, vol XIX, n°1* , 105-140.

BOUSIER, J.-Y. (2002). Revue socio Anthropologie, N° 12 . *la mémoire comme trace des possibles* , p. 2.

CLAUDOT-HAWAD, H. (1996). Identité et altérité d'un point de vue touareg. *Éperonner le monde. Nomadisme, cosmos et politique chez les Touaregs* , 141-150.

DELHEUR, J. (1979). Le travail de la laine à Ghardaïa. *Revue de l'occident musulman et de la méditerranée, N° 27* , 18- 19.

FOREST, G. (1942). Coutumes des populations de la circonscription de tataouine. *Mémoire du GHEAM. N° 573* , p12.

GASPARINA, G. (2007, automne). Le Cauchemar de Greenberg : sur la Massification de l'Art Contemporain. *Cahiers du MNAM, n°101* , pp. 86-108.

GIACOMIN, J. (2014). The Design Journal, vol. 17, num. 4. *WhatisHumanCentred Design?* , pp. 606-623.

HANS, G. E. (1971). Sehnsucht nach Ägypten. *in Aacherner Kunstblätter, N°41* .

HUTNYK, J. (2005, Janvier). Ethnic and Racial Studies, vol. 28, n°1,. *Hybridity* , p. 81.

ISNART Cyril , MUS-JELIDI Charlotte et ZYTNICKI Colette . (2019, Février 13). Nouvelle édition [en ligne]. Rabat : Centre Jacques-Berque,. *Fabrique du tourisme et expériences patrimoniales au Maghreb, XIXe-XXIe siècles.* , p. 32.

JÜRG, R. (1993). Elibelinde's great-grandmother. *Le fragment fut d'abord publié dans : Tissage d'Egypte, témoins du monde arabe, VIII ^e^-XVe siècle, n°29* , 80-83.

JÜRG, R. (1993). Tissage d'Egypte, témoins du monde arabe, VIII ^e^-XVe siècle. *Thonon-les-Bains, n°29* , 80_82.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT, B. (2004). Intangible cultural heritage as a meta-cultural production. *Museum International,* , 53-66.

LEFEBURE, C. (2010). Linguistique et technologie culturelle : L'exemple du métier à tisser vertical. *Techniques & Culture* , pp. 116-135.

LOUIS, A. (1972). Le monde berbère de l'extrême sud tunisien . *Revue de l'occident musulman et de la méditérranée, N°1* , 107-125.

MARGOLIN Victor et MARGOLIN Sylvia . (2002). Design Issues: Volume 18, Number 4. *A "Social Model" of Design: Issues of Practice and Research* , pp. 24-30.

POUILLON, J. (1975). Tradition: transmission ou reconstruction . Dans J. POUILLON, *Fétiche sans fétichisme* (pp. 155-173). paris, Maspéro: J. POUILLON .

QUINTON, P. (1998, trimestre 1er). In: Communication et langages, n°115,. *le design comme processus de communication* , pp. 81-86.

Webographie

ANONYME. *Savoir-faire liés à l'artisanat traditionnel - patrimoine immatériel - Secteur de la culture - UNESCO* . (2017, Mai 15). Récupéré sur Unesco: https://ich.unesco.org/fr/artisanat-traditionnel-00057?request_uri=%2Fculture%2Fich%2Ffr%2Fartisanat-traditionnel-00057

ANONYME. (2018, Mai 03). *Centre technique de Création, d'Innovation et d'Encadrement du tapis et de tissage*. Récupéré sur CITT: http://www.citt.nat.tn/index.php?id=52&L=2

ANONYME. (2019, Mai 01). *L'histoire du Tapis*. Récupéré sur Douce Cahute: https://maison-monde.com/histoire-des-tapis/

ANONYME, *Artisanat*. (2019, Juin 09). Récupéré sur Office National de l'artisanat: http://www.artisanat.nat.tn/fr/home/

ANONYME. (2018, Février 19). *Les peintures de Abdelaziz Gorgi*. Récupéré sur Babnet: https://www.babnet.net/festivaldetail-12345.asp

ANONYME. *Définition de l'anthropologie*. (2017, Octobre 27). Récupéré sur Les définition: http://lesdefinitions.fr/anthropologie

ANONYME. *En vidéo : Taoufik MEDIOUNI présente le nouveau pôle de développement du tapis et des tissages à Denden*. (2018, Mars 16). Récupéré sur Tunisie.co: https://tunisie.co/article/9612/shopping/artisanat-et-deco/tapis-tissages-denden-591313

ANONYME. *Kolna Hirfa" fait renaître toutes les traditions ancestrales*. (2018, Aout 25). Récupéré sur Startup.info: https://startup.info/fr/tousartisans/

ANONYME. *La coopération de l'ONA avec les organisations internationales*. (2018, Novembre 17). Récupéré sur Office National de L'artisanat: http://www.onat.nat.tn/site/fr/article.php?id_article=27

ANONYME. *Maison de l'artisanat du Denden*. (s.d.). Consulté le Novembre 10, 2019, sur Villages artisanaux de Tunsie: http://www.villagesartisanauxdetunisie.tn/denden/

ANONYME. *Village de Kesra*. (2018, Novembre 05). Récupéré sur kolna kesra: http://kolnakesra.tn/kesra/

ABID, Z. (2018, Novembre 04). *Le projet «Kolna Hirfa» fait escale au village de Kesra*. Récupéré sur Kapitalis: http://www.kapitalis.com/culture/26170-le-projet-kolna-hirfa-fait-escale-au-village-de-kesra.html?fbclid=IwAR35C2Czd0I5ONeabHuDvHvdhE_fLnkdI-2jc5l8SfEI3RUZoIjexp5lRG0

ALZAZ. (2017, Juillet 15). *Le paléolithique algérien*. Récupéré sur Jahiliyyah: https://jahiliyyah.wordpress.com/2009/07/16/paleolithique-algerien/

ATLAS, A. (2018, Aout 26). *Athéna, Déesse lycienne de Tritonie* . Récupéré sur Maroc Atlantis: https://marocatlantis.org/athena-deesse-libyenne-de-tritonie/

ATLAS, A. (2019, Février 16). *Culture, Ecologie, Education, Histoires, Instruction, Légendes, Mythologie, Patrimoine, Scultures*. Récupéré sur Marocatlantis: https://marocatlantis.org/le-titan-atlas/

BEN AZOUZ, I. (2018, Février 19). *Abdelaziz Gorgi, pionnier de l'art moderne tunisien*. Récupéré sur Ideo Source d'inspiration: https://www.ideomagazine.com/abdelaziz-gorgi-pionnier-de-lart-moderne-tunisien/

BEN CHEIKH, N. (2011, Juillet 07). *Amina Saoudi Aït Khay, Artiste tuniso-marocaine.* Récupéré sur Naceur Ben Cheikh: http://www.naceur.com/amina-saoudi-ait-khay-artiste-tuniso-marocaine/?fbclid=IwAR3UeByokbLewHR4fVILnmA8vT5RLbUn2Jz6cV-ap1KV3xXIZUBLCQZCd7I

BEN DRIDI, I. (2018, Avil 28). *Dossier : Sexe et sexualités au Maghreb. Essais d'ethnographies contemporaines.* Récupéré sur L'Année du Maghreb: https://journals.openedition.org/anneemaghreb/826

CHAKER, S. (2016). (Octobre 13, 2019)Salem Chaker : *les origines du peuplement d'Afrique du nord*. Récupéré surYoutube: https://www.youtube.com/watch?v=gX4zHeUkJCA

HANACHI, H. (2018, Mars 23). *Des machines pour ennoblir le tapis tunsien*. Récupéré sur kapitalis: http://kapitalis.com/tunisie/2018/03/23/artisanat-des-machines-pour-ennoblir-le-tapis-tunisien/

HARDOUIN, C. (2019, Janvier 19). *Mary Oliver- à propos du pouvoir et du temps*. Consulté le Décembre 09, 2019, sur La demoselle inconnue: http://lademoiselleinconnue.blogspot.com/2019/01/mary-oliver-propos-du-pouvoir-et-du.html

HEINICH, N. (2017, Mars 12). *Brigitte Delon et Monique Jeudy-Ballini, la passion de l'art primitif, Enquete sur les collectionneurs.* Récupéré sur Gradhiva: http://gradhiva.revue.org/1774

JELASSI, N. (2011, Juillet 09). *A son corps tissant*. Récupéré sur Paperblog: https://www.paperblog.fr/4665514/a-son-corps-tissant-par-jelassi-nadia/

KHAY, A. S. (2019, Février 13). *AminaSaoudi Aït Khay*. Récupéré sur Facebook: https://www.facebook.com/Amina-Saoudi-A%C3%AFt-Khay-215385921847702/

LARIVERE, M. (2013, Février 22). *Le design ou l'innovation pensée par et pour tous!*. Récupéré surL'express: https://www.lexpress.fr/emploi/business-et-sens/le-design-ou-l-innovationpensee-par-et-pour-tous_1223165.html

KMIRA, K. (2017, Septembre 05). *De la situation des Amazighs de Tunisie* . Récupéré sur Huffpost: [http://www.huffpostmaghreb.com/khaled-kmira/de-la-situation-des-amazighs-de tunisie_b_12523280.html]

LAVOIE, M. (2014, Décembre 17). *Les enjeux de la patrimonialisation dans la gestion du développement économique : un cadre conceptuel.* Récupéré sur CAIRN.INFO: https://www.cairn.info/revue-societes-2014-3-page-137.htm?fbclid=IwAR01_enuI8HEN60H2z2RvZ0WRoSJs4uJQsRqilfv0fDn5d6y-bJZmg71AJw

LEROUX, S. (2017, Juin 10). *Qu'est-ce que l'artisanat ?* Récupéré sur Notre terre mère: https://notreterre.wordpress.com/2009/10/13/qu%E2%80%99est-ce-que-l%E2%80%99artisanat/

MESTIRI, S. (2019, Février 09). *Telle un « vers à soi », elle secrète son fil… Par Saloua Mestiri*. Récupéré sur Naceur Ben Cheikh: http://www.naceur.com/telle-un-vers-a-soi-elle-secrete-son-fil-par-saloua-mestiri/?fbclid=IwAR2LGT9vF5NnWeB9ZdVlfLgbomtTQRFKtxeZ-Lbc6xUjiOZRFmx_tvh8nWs

MICHEL, A. (2018, Octobre 22). *ARTS POÉTIQUES*. Récupéré sur Encyclopædia Universalis: http://www.universalis.fr/encyclopedie/arts-poetiques/

MOUSSAOUI, R. (2017, Juin 01). *À l'ombre des printemps arabes, le réveil des Berbères.* Récupéré sur L'Humanité: http://www.humanite.fr/lombre-des-printemps-arabes-le-reveil-des-berberes

SCHWINCKE, M. (2018, Novembre 04). *Histoire*. Récupéré sur Ain-Kroumir: http://ain-kroumir.com/fr/culture-2/histoire/

SIMON. (2017, Aout 03). *Les lignes de fuite*. Récupéré sur TransverSel: http://www.transversel.org/spip.php?article437&fbclid=IwAR0rIMnNET02ugyjbjkilrnZpWaaGb-zpf9E-ylUyOkZVTnmdyJVUbYX0CU

TORRE, S. (2018, Mai 03). *L'art thérapie* . Récupéré sur Psychologie: http://www.psychologies.com/Therapies/Toutes-les-therapies/Therapies-breves/Articles-et-Dossiers/L-art-therapie

ZAF. (2017, Novembre 01). *Biographie André Leroi-Gourhan, préhistorien et ethnologue*. Consulté le Septembre 30, 2019, sur Homidés: http://www.hominides.com/html/biographies/andre-leroi-gourhan.php

Interviews

ALOUI, M. (2018, Mars 02). Effet du tissage. (RHOUMA, N. Intervieweur)

ARFAOUI, N. (2018, Juillet 18). Présentation de l'association les artisanes de Kroumirie. (RHOUMA, N. Intervieweur)

BENYEDER, K. (2018, Mars 01). La decouverte du tissage berbère ancestrale. (RHOUMA, N. Intervieweur)

BENYEDER, K. (2018, Mars 01). Le tissage berbère de Chenini. (RHOUMA, N. Intervieweur)

EL HAMDEOUI, R. (2019, Mai 06). Entretien avec le technicien en tissage . (RHOUMA, N. Intervieweur)

HANONO, J. (2009, Janvier). Entretien fimé avec Julieta HANONO, Maison de l'Amérique Latine. (A. DE NUNEZ, Intervieweur)

KAMIRI, S. (2018, Juillet 18). L'ourdissage. (RHOUMA, N. Intervieweur)

MACHERGUI, R. (2018, Juillet 16). Parcours de Rania. (RHOUMA, N. Intervieweur)

MHAZRAS, M. (2018, Février 28). les interjections. (RHOUMA, N. Intervieweur)

MSEHEL, A. (2018, Février 27). Paroles. (RHOUMA, N. Intervieweur)

Naziha. (2018, Février 26). Proverbe. (RHOUMA, N. Intervieweur)

Naziha. (2018, Février 26). Témoignage de la valeur du tissage en laine . (RHOUMA, N. Intervieweur)

SAOUDI AÏT KHAY, A. (2019, Janvier 19). Le tissage artistique (berbère). (RHOUMA, N. Intervieweur)

Zezya. (2018, Mars 02). Les effets du tissage . (RHOUMA, N. Intervieweur)

Références graphiques et photographiques

Annexes

Annexe N°1° : Etude sociologique sur les informateurs

Informateurs institutionnels

Directeur général du CITT	
Nom	Mediouni
Prénom	Taoufik
Âge	54 ans
Lieu de résidence	Tunis
Situation	Marié

Ingénieur en textile CITT	
Nom	Hamdaoui
Prénom	Ridha
Âge	
Lieu de résidence	Tunis
Situation	Marié

Coordinateur national du projet « développement des clusters dans les ICC- chez ONUDI- U »	
Nom	Sahmim
Prénom	Talel
Âge	41 ans
Lieu de résidence	Tunis
Situation	Marié

Informateurs Chenini

Tisseuse N°1	
Nom	Saadi
Prénom	Meriam
Âge	54 ans
Lieu de résidence	Tataouine
Situation	Célibataire

Tisseuse N°2	
Nom	Saadi
Prénom	Sœur 1 de Meriam
Âge	46 ans
Lieu de résidence	Tataouine
Situation	Célibataire

Tisseuse N°3	
Nom	Saadi
Prénom	Sœur 2 de Meriam
Âge	42 ans
Lieu de résidence	Tataouine
Situation	Célibataire

Tisseuse N°4	
Nom	
Prénom	Naziha
Âge	34 ans
Lieu de résidence	Tataouine
Situation	Célibataire

Tisseuse N°5	
Nom	
Prénom	Aycha
Âge	49 ans
Lieu de résidence	Tataouine
Situation	Mariée

Tisseuse N°6	
Nom	
Prénom	Zina
Âge	36 ans
Lieu de résidence	Tataouine
Situation	Mariée

Tisseuse N°7	
Nom	Ben Sassi
Prénom	Messaouda
Âge	60 ans
Lieu de résidence	Tataouine
Situation	Mariée

Tisseuse N°8	
Nom	
Prénom	Aycha
Âge	49 ans
Lieu de résidence	Tataouine
Situation	Mariée

Tisseuse N°9	
Nom	Msehel
Prénom	Aycha
Âge	52 ans
Lieu de résidence	Chenini (nouveau village)
Situation	Mariée

Tisseuse N°10	
Nom	Msehel
Prénom	Sarra
Âge	32 ans
Lieu de résidence	Chenini (nouveau village)
Situation	Mariée

Tisseuse N°11	
Nom	Benyeder
Prénom	Khadija
Âge	59 ans
Lieu de résidence	Tataouine
Situation	Mariée

Tisseuse N°12	
Nom	Benyeder
Prénom	Khadija
Âge	59 ans
Lieu de résidence	Tataouine
Situation	Mariée

Tisseuse N°13	
Nom	Benyeder
Prénom	Khadija (belle-sœur)
Âge	56 ans
Lieu de résidence	Tataouine
Situation	Mariée

Tisseuse N°14	
Nom	Mhazras
Prénom	Meriam
Âge	53 ans
Lieu de résidence	Chenini (ancien village)
Situation	Mariée

Tisseuse N°15	
Nom	Aloui
Prénom	Moufida
Âge	47 ans
Lieu de résidence	Chenini (ancien village)
Situation	Mariée

Tisseuse N°16	
Nom	
Prénom	Zezya
Âge	90 ans
Lieu de résidence	Chenini (ancien village)
Situation	Mariée

Tisseuse N°17	
Nom	
Prénom	Fille de Zezya
Âge	65 ans
Lieu de résidence	Chenini (ancien village)
Situation	Mariée

Tisseuse N°18	
Nom	
Prénom	Fille de Zezya
Âge	63 ans
Lieu de résidence	Chenini (ancien village)
Situation	Mariée

Tisseuse N°19	
Nom	
Prénom	Fille de Zezya
Âge	67 ans
Lieu de résidence	Chenini (ancien village)
Situation	Mariée

Informateurs *Kolna Hirfa*

Entrepreneur N°1	
Nom	Rania
Prénom	Mechergui épouse Rekik
Âge	29 ans
Lieu de résidence	Tabarka
Situation	Mariée

Entrepreneur N°2	
Nom	Rekik
Prénom	Skandar
Âge	40 ans
Lieu de résidence	Tabarka
Situation	Mariée

Cofondateur de Shanti	
Nom	Baccouche
Prénom	Mehdi
Âge	35 ans
Lieu de résidence	Tunis
Situation	Mariée

Designer N°1	
Nom	Arfaoui
Prénom	Maher
Âge	29 ans
Lieu de résidence	Tabarka
Situation	Mariée

Designer N°2	
Nom	Zarkouna
Prénom	Asma
Âge	29 ans
Lieu de résidence	Tunis
Situation	Célibataire

Responsable de l’atelier de Kesra	
Nom	Bouzayen
Prénom	Sihem
Âge	47 ans
Lieu de résidence	Kesra
Situation	Mariée

Présidente de l'association les artisanes de Kroumirie	
Nom	Arfaoui
Prénom	Nabiha
Âge	50 ans
Lieu de résidence	Aïn Drahem
Situation	Mariée

Tisseuse N°2	
Nom	Bouzayen
Prénom	Soulef
Âge	45 ans
Lieu de résidence	Kesra
Situation	Célibataire

Tisseuse N°1	
Nom	TOUMI
Prénom	Saïda
Âge	35 ans
Lieu de résidence	Sakiet Sidi Youssef
Situation	Célibataire

Tisseuse N°2	
Nom	TOUMI
Prénom	Rim
Âge	40 ans
Lieu de résidence	Sakiet Sidi Youssef
Situation	Célibataire

Tisseuse N° 3	
Nom	Ben arif
Prénom	Moufida
Âge	46 ans
Lieu de résidence	Aïn Drahem
Situation	Célibataire

Tisseuse N° 4	
Nom	
Prénom	Chedlya
Âge	49 ans
Lieu de résidence	Aïn Drahem
Situation	Célibataire

Tisseuse N° 5	
Nom	Semia
Prénom	Kamiri
Âge	45 ans
Lieu de résidence	Aïn Drahem
Situation	Célibataire

Tisseuse N° 6	
Nom	Daboussi
Prénom	Naïma
Âge	48 ans
Lieu de résidence	Aïn Drahem
Situation	Célibataire

Tisseuse N° 7	
Nom	
Prénom	Melek
Âge	18 ans
Lieu de résidence	Aïn Drahem
Situation	Célibataire

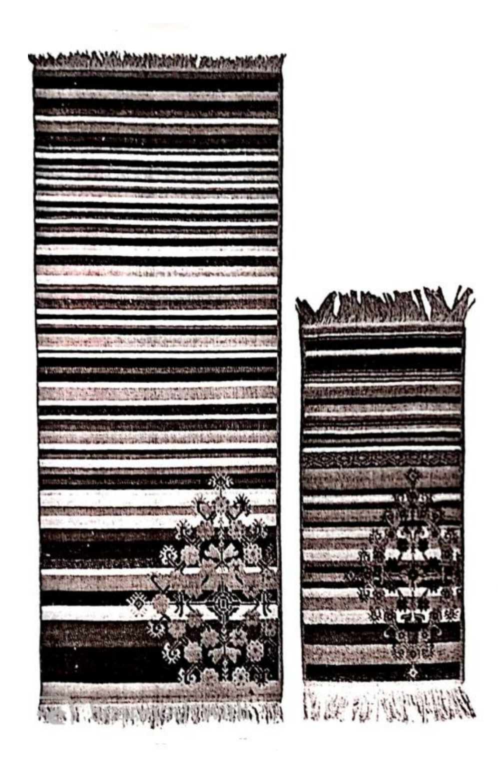
Informateurs dans le domaine de l'art

Artiste	
Nom	Saoudi
Prénom	Amina épouse Bencheikh
Age	65 ans
Lieu de résidence	Akouda
Situation	Mariée

Professeur émérite d'Enseignement Supérieur, à MES Tunisie	
Nom	Bencheikh
Prénom	Naceur
Age	76 ans
Lieu de résidence	Akouda
Situation	Mariée

Annexe N°2 : Liste des produit de « LA COLLECTION »





Designer : Arzu Firuz

Produits:

1. Tapis Hadhra, design Arzu Firuz, 300 x 20 cm.

Tapis Hadhra Descente de lit, 120 x 60 cm.

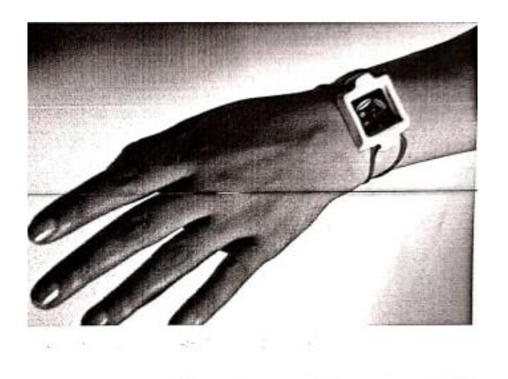
2. Tapis Metisse, 300 x 20 cm

Tapis Metisse Descente de lit, 120 x 60 cm.

3. Tapis Njoum, 300 x 120 cm.

Tapis Njoum Descente de lit, 120 x 60 cm.

4. Tapis El Fell, 240 x17 cm.
5. Tapis Khtifa, 240 x 1 0 cm.
6. Tapis, 240 x 170 cm.
7. Tapis, fragment, 50 x 50 cm.





Designer : Emilie Vast

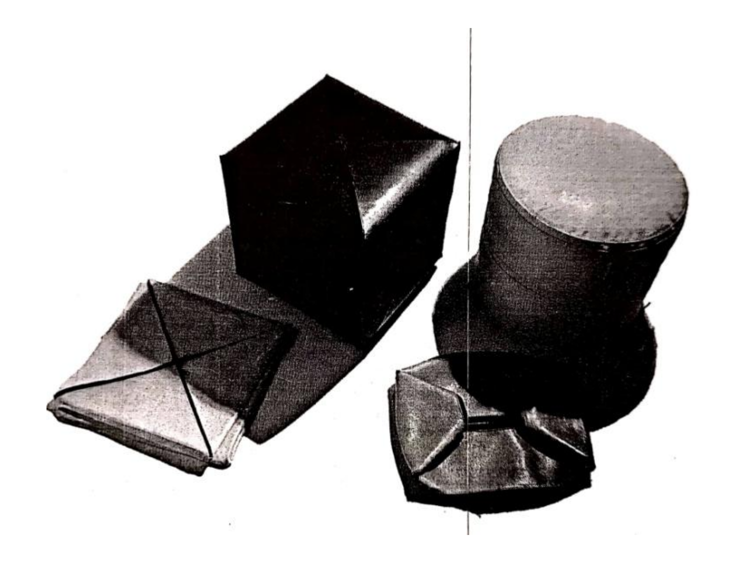
Participants Atelier Emilie Vast :

Sonia Rahali, Soumaya El Ouni, Helmi Lamouchi, Ilhem Garraoui, Wiel Sghaier, Maher Ben Khalifa, Hela Redjeb, Essia Slimani, Imene Bargaoui, Myriam Melian.

Projets étudiants de l'ISBAT développésIos du Warkshop avec Emilie Vast

Produits :

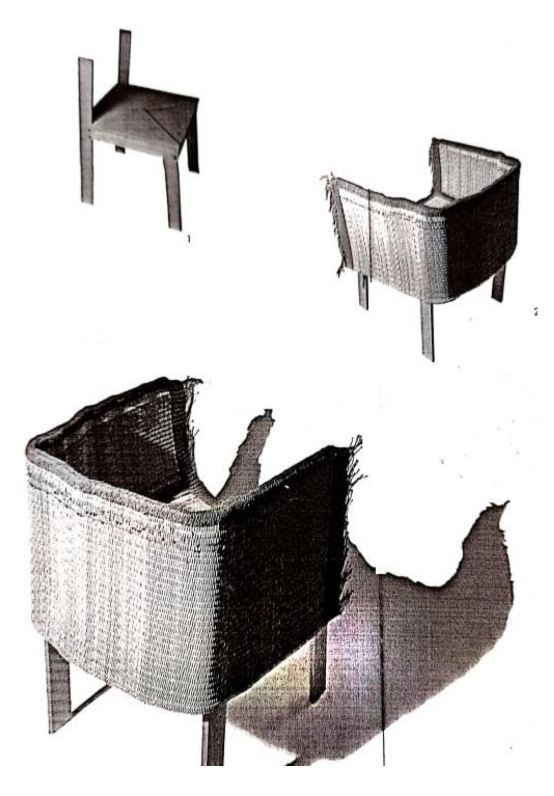
1. Bracelet en porcelaine et rubans : 3,2 x 1.6 cm
2. Bracelet en porcelaine et rubans : D: 2 cm.



Designer: Chams Eddine Ben Gharsallah

Produits:

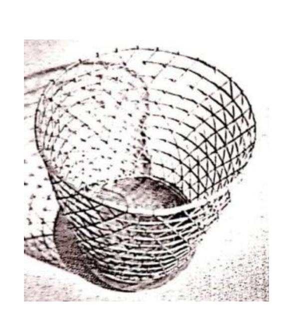
1. Pouf cubique, cuir de mouton, teinte naturelle : L: 4 cm, H: 2 cm.
2. Pouf cylindrique, cuir de mouton de couleur naturelle, sangles synthétiques noires, sangles en cuir D: 42 cm, H: 42.

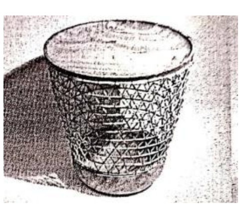


Designer: Abdelaziz Ben Abda

Produits:

1. Assise structure en bois et ETWI 2. ETWI.
2. Fauteuil en tressage jonc et laine : 48 x 75 K 45 cm.
3. ETWI déployé, en tressage jonc et laine.



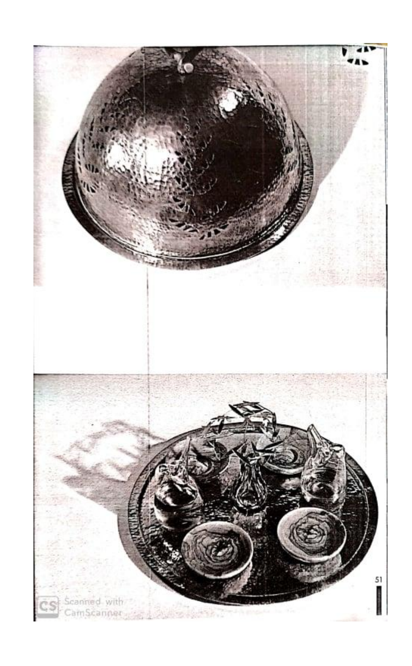




Designer: Gwenaelle Girard

Produits:DRINA GUERIDON & CORBEILLE

1. DRINA GUERIDON, tressage de fibre de palmier et bois d'olivier : D36,8 cm- H: 37,5 cm.
2. DRINA CORBEILLE, tressage de fibre de palmier et bois d'olivier : D 29 cm, H: 20 cm.



Designer: Germain Bourre

Produits: Zit Zifouna

Plateau et cloche : cuivre repoussé et étamé D; 35 cm, H: 17 cm

Lampe à huIne : verre soufflé et argent, D: 5 cm, H: 15 cm

Coupelles: réalisées en bois d'olivier? D: 9cm. H: 23 cm

Burettes: verre soufflé, D: 7cm. H: 12 cm



Designer : Cheich Diallo

Produits : Jarres et mobiliers de jardin en terre cuite (terre jaune de Nabeul)



Designer : Sam Baron et Elliot Burford

Produits :

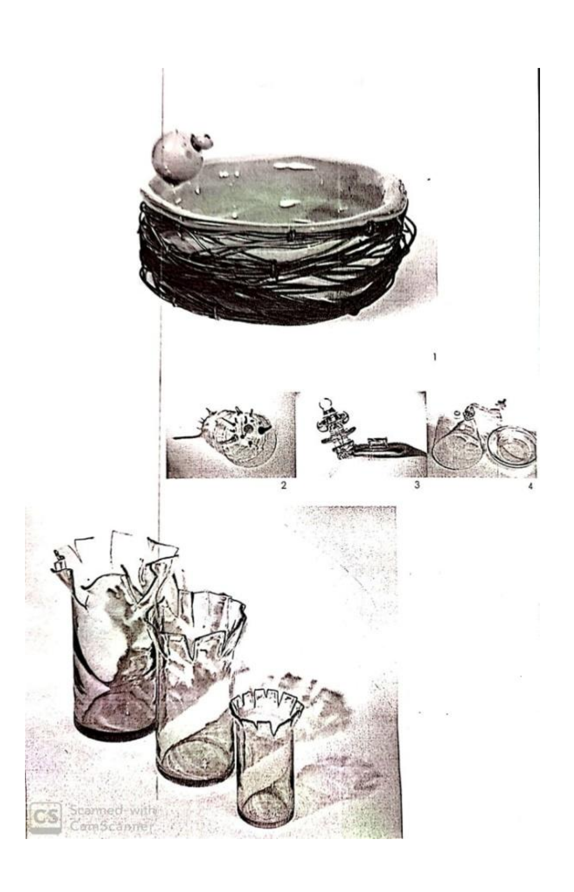
1. CUBE MONTAIN. 3 tapis de natte en jonc tissé : 140 x70 cm.
2. EMOTICONS TABLEMATS, 6 sets de table en natte : 350 x 50 cm.
3. STREET SIGN, 3 tapis de natte en jonc lissé : 140 x 70 cm.
4. ROSES, petit et grand tapis de natte en jonc tissé : 300x120cm et 140x 70cm.
5. RGB. tapis de natte en jonc tissé 70 x 70 cm.



Designer : Khedija Khouini Kilani

Produits :

1. KAHENA. appliques murales en cuivre martelé et céramique D: 45 cm. D: 32 cm. D: 26 cm. D: 21 cm, D: 18 cm.
2. ELYSSA, assiette en céramique et abat jour en cuivre martelé D: 34 cm. H: 15cm.



Designer : Thomas Goux

Produits :

1. CONTENANT NID D: 15 cm. H: 05 cm
2. CLOCHE HERISSON D: 12 cm Pics de 2 à 10 cm
3. CLOCHE DECALEE 26 X 22 cm
4. CLOCHES GIGOGNES
5. HERBES, vases en verre soufflé

PM: 09 x 20 cm

MM: 14 x 30 cm

GM: 22 x 40 cm

Projets des étudiants

Habassi Mouna



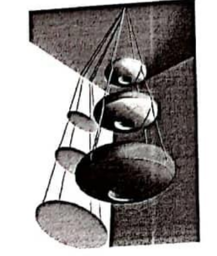
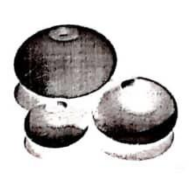




Parasol, tente, abri et autres accessoires de camping qui exploite le conceptl nomade et les qulaités fonctionnelles du tissage en laine de mouton, de chèvre et de chameau pnur une nouvelle gamme de produits d'extérieur.
Artisanat de Tataouine (sud de la Tunisie)

Chihaoui Elyes



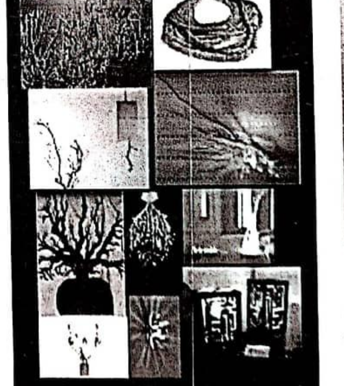
Luminaire, objet lumineux en céramique pour intérieur et extérieur, gamme chromatique des objets issus des couleurs traditionnelles des pôteries de Nabeul.
Artisanat de Nabeul (Cap Bon)

Ben Mbarek Adli



Emballage, Inspiration graphiques du tissage de l'artisanat de la soie ae Mahdia.
Artisanat ae Mahdia (Sahel)

Mouelhi Nour El Houda

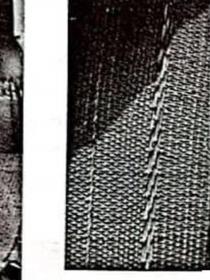
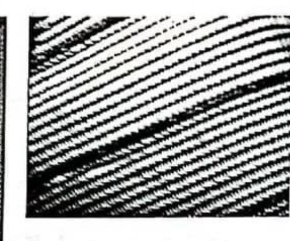




Luminaire, nouvelle gamme de luminaire industriel inspiré de la forme du corail.
Corail symbol de la région Tabarka
Artisanat du nord-ouest de la Tunisie

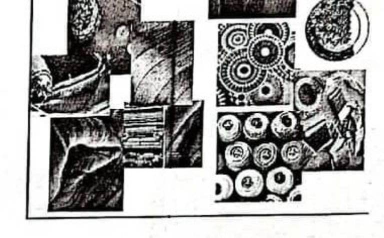
71

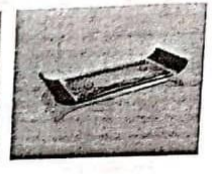
Lamouchi Helmi

Store. Différentes techniques de tissage en jonc permettent de créer des stores filtrant la lumière.
Artisanat de Béja (nord-ouest de la Tunisie).

Rahali Sonia



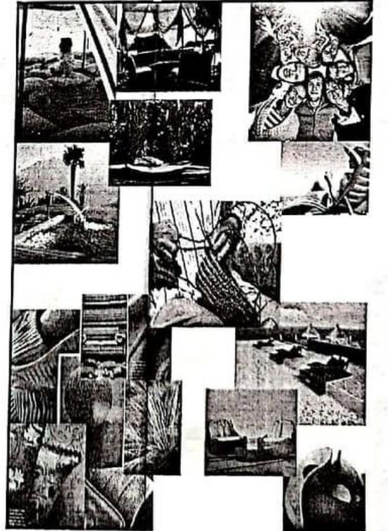
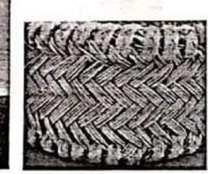


Plateau Chebka, ligne de produits qui exploite la chebka (dentelle à fuseau) pour la création de produits contemporains en plexiglas.
Artisanat de Zaghouan (centre de la Tunisie)

Saad Rania

Chemin de table, ligne de produits art de la table, set et chemin de table à partir du tissage de laine, de coton et de soie traditionnel.
Artisanat de Hammam Sousse (Sahel).

Abassi Hadhemi

Mobilier de jardin, qui exploite les qualit esthétiques et fonctionnelles de l'alfa.
Artisanat de Kasserine

Annexe N°3:Etude Sémiotique des symboles recensés

Graphismes	Noms	Symboliques
	L'udderg/ Hendi	Les figues de barbarie évoquent l'inconnu et le mystérieux. Elles sont rattachées aux secrets féminins (VANDENBROECK, 2000, p. 180).
	Tislit tesberber f-ouserdoun/ Aroussa al Jahfa	La mariée portée par l'âne : Ce motif représente la jeune épouse se dirigeant vers sa nouvelle maison. Les losanges blancs, rouges et noirs (makroudh) évoquent la douceur de la mariée. La ligne horizontale dentelée, l'achouari ou panier sépare la femme des deux losanges inférieur qui expose l'âne et les demoiselles d'honneurs (VANDENBROECK, 2000, p. 180).
	Tadart / Khaliat alnahl	La ruche est le symbole de la vie (tadurt) et de la puissance créatrice et ordonnatrice de l'utérus (VANDENBROECK, 2000, p. 199).
	Tanelit/ Al asl	Le signe de l'origine évoque la division cellulaire. Il représente un diagramme du devenir ou de la formation fœtale (VANDENBROECK, 2000, p. 193).
	Tafenzart / Ras el aassi	La tête de bœuf est un symbole de fécondité et de procréation, représentation de l'univers double née d'un mouvement ascendant et descendant qui abouti à la formation d'une fibule (Tiseghnas/ Ka'ba), cône ou pyramide à sept cieux (VANDENBROECK, 2000, p. 118).
	Tou slift / Faracha	Le papillon représente une métaphore de l'âme qui naît et symbolise l'utérus (Op. Cit.).
	Iziweyn / Jrida	Le zigzag est le symbole de l'énergie et de la gestation. (VANDENBROECK, 2000, p. 143).
	Sayala	Le flux vital (Siyala) est un motif vertical. Ce mot dérive de la racine sa-ya-la, signifiant «cours», «flux» en rapport avec l'écoulement de l'eau. Il représente le diagramme de la force. (VANDENBROECK, 2000, p. 195).
	Bouzil Hami/ Boukirch	Le Losange (Makroudh) agrémenté par des petits losanges et des points à son centre est le diagramme de la déesse enceinte et de la fécondité de la terre (VANDENBROECK, 2000, p. 196)

Graphismes	Noms	Symboliques
	Hamza	Ce motif est le symbole du développement de la vie à naître(VANDENBROECK, 2000, p. 113).
	Makroudh / Baklaoua	Le losange représente la manifestation ou la perception de la puissance productrice. (VANDENBROECK, 2000, p. 81).
	Rotala / Hanna Qoris	L'araignée de mer, le crabe de mer ou la sphère sont des signes utérins . Ils symbolisent également les ancêtres ou l'âme. (VANDENBROECK, 2000, p. 115).
	Takitcha / Efaa	Le serpent est le signe de la fécondité. (VANDENBROECK, 2000, p. 73).
	Guedra	La guedra symbolise la force créatrice. (VANDENBROECK, 2000, p. 124).
	Khomsa	La main (khomsa) indique l'accomplissement de tous les désirs. Elle représente tout autant un motif de protection et de gestation. (VANDENBROECK, 2000, p. 136 / 153).
	Ankebout	L'araignée est associée à une série de représentations mentales de l'utérus ou de la sexualité féminine(VANDENBROECK, 2000, p. 136/ 153).
	Tiqshalin	La poutre de frêne symbolise le soutien de la famille et la maîtresse de maison. Cette image représente l'épouse et symbolise l' «arbre de l'univers» de la vie. (VANDENBROECK, 2000, p. 160).
	Omguergour	Le crapaud est le symbole de la force utérine «obscure». Il est considéré comme l'équivalent de la femme. Il est l'image de l'être-en-devenir, le fœtus. Cette analogie est due à la présence et survivance des deux: fœtus et amphibiens dans une substance liquide. Les deux naissent dans l'eau ou liquide amniotique, se développe dans cette masse bouillonnante, puis entame leurs nouvelle vie sur terre(VANDENBROECK, 2000, p. 180).

Graphismes	Noms	Symboliques
	Jahfa	Ce motif présent dans l'art textile de Gafsa refaire à la mariée et à la future maman. Le triangle du bas est associé au ventre fécond de la femme(VANDENBROECK, 2000, p. 98).
	Tanit	Tanit est le symbole de la déesse-mère liée à la fécondité et la fertilité(VANDENBROECK, 2000, p. 175).
	Tahout /Houta	Le poisson est un symbole de fertilité et de fécondité à cause du fait qu'il pont un grand nombre d'œufs (VANDENBROECK, 2000, p. 98).
	Foul	La fève (foul) représente le signe de la croissance, de l'âme et du principe vital(VANDENBROECK, 2000, p. 98).
	Asfour	L'oiseau est un signe évoquant les noces (VANDENBROECK, 2000, p. 98).
	Jeloua	Ce graphisme est le symbole du rituel de la Jeloua lors du quel la marié expose l'or en reproduisant la forme de la déesse Tanit afin d'assurer sa fertilité (VANDENBROECK, 2000, p. 102).

Graphismes	Noms	Symboliques
	Timrit/ Mraya	Le miroir ou la bouche du ventre (fom el kircha) est un symbole apotropoïque(VANDENBROECK, 2000, p. 198).
		Le réseau losangé renvoie à l'eau de la vie et symbolise le liquide amniotique dans lequel baigne le fœtus. (Op. Cit).
	Aghrum t-tezizwa/ kharebga	Le rayon de miel ou gâteau de miel est une image de l'utérus. Il est le symbole de la colonne de vie. Il renferme les âmes et germes de l'univers, bourdonnant comme l'alternance du blanc et du noir indiquant une pénétration réciproque des principes à l'origine de toute vie (VANDENBROECK, 2000, p. 199).
		Le motif de la naissance est un symbole représentatif du nouveau-né. Cette forme évoquerait la femme enceinte entrain d'accoucher: Les crochets sont ses membres (jambes et bras) et le losange représente son corps, son ventre. Le petit losange situé au centre évoque la vie à naître (VANDENBROECK, 2000, p. 202).
	Bouja/ Bouj'arrouj	Le nom Bouj dérive du radical ba-wa-ja, «surprendre» qui se dit d'un malheur survenu à quelqu'un. Bouj signifie «être pris de court par quelque chose». (VANDENBROECK, 2000, p. 209).
	Amergul/ Bou' arrouj	Ce motif représente l'ambiguïté de la totalité sexuelle (VANDENBROECK, 2000, p. 199).
	Boul Jmel	L'urine de chameau est un motif composé de mouchetures évoquant le sperme (VANDENBROECK, 2000, p. 210).
	Hawfi	La frange évoque la sensibilité matricielle associée aux frémissements, aux vertiges, à la joie ressenti lors de l'accouplement (VANDENBROECK, 2000, p. 113).

Graphimes	Noms	Symboliques
	Echok / Chouka	L'épine est un motif disposant douze triangles en miroir (3,2,1; 1,2,3). Ce dernier désigne les contractions de la femme(Op. Cit).
	El mouja	La vague est un graphisme qui évoque l'avenir imprévisible de la vie future(Op. Cit).
		Le motif sans nom surnommé œil de matrix est un symbole de forme ovoïde ayant dans son centre un noyau. Cette représentation matérialise les contractions, la dilatation, les tremblement et la transmission; la scission et la conjonction(VANDENBROECK, 2000, p. 81)
	Kata maktou	La croix aussi appelé ciseau est l'image du corps intermédiaire en le ciel et la terre. Elle symbolise la vie et le cycle vital car le ciseau interrompt le cycle intra-utérin lorsqu'il sectionne le cordon ombilical(Op. Cit).
	Swastika	La swastika représente le symbole du mouvement. Elle représente l'élan créateur(Op. Cit).
	Tyour/ Asfour	L'oiseau ou la croix de malte est le symbole de l'élan créateur(Op. Cit).
	Nejma	L'étoile ou la croix à six branches représente le symbole du mouvement et de l'espace; de la solidité et de l'encrage(Op. Cit).
	Tyour / Asfour	L'oiseau est un symbole de la relation ciel/ terre. Il représente le soufle de l'âme(Op. Cit).

Graphismes	Noms	Symboliques
	Zina ou moumalliha	L a belle salée est un motif qui représente la femme fougueuse, agité, passionnée à tous les niveaux. C'est pour cela qu'elle peut être perçue par les hommes comme dangereuse pour sa volonté de vouloir régenter(Op. Cit).
	La qotba	Le pôle (Qotba) provient de la racine q-t-b évoquant «la concentration en un point» le remplissage, la réunion. Le qotba représente le centre de gravité qui régule l'union et la division: les contractions et les ouvertures. (VANDENBROECK, 2000, p. 217).
	El hamama	Le pigeon représente une stylisation du geste de la Jeloua que fait la mariée lors de son enterrement de vie de jeune fille. A ce moment, elle reproduit la forme de Tanit pour s'assurer la fertilité(Op. Cit).
	Khousa	La maison (Khousa) est un symbole d'énergie vitale. (VANDENBROECK, 2000, p. 118).
	Gargour bi hjab	Le ventre avec amulette est un signe prophylactique. Il a également une fonction procréatrice. (VANDENBROECK, 2000, p. 118).
	Mqass / Jedouel	Le talisman ou ciseau est une forme associant la croit représente le cycle vital et le point le sperme. Donc ce motif évoque la fécondation. (VANDENBROECK, 2000, p. 118).
	Ka'ba bi chouk	Le noyau aux épines est une image mentale de la création vitale(VANDENBROECK, 2000, p. 118).
	Ka'ba bi chouk	Le noyau aux épines est une image mentale de la création vitale(VANDENBROECK, 2000, p. 118)

Graphismes	Noms	Symboliques
	Danartzemt ouarti/ Tlya	Danarzemt ouarti est un mot jbeli ou Chelha d'origine berbère. il signifie le chemin des oliviers Le berbère zamoura désigne l'olivier. Ainsi, ce graphisme modélise la route escarpée des montagne du village berbère de Chenini.
	Dentouch	Le dendouch est une parure de tête que porte la mariée. Ce motif symbolise la beauté et la fertilité. Le dendouch comporte en son centre le symbole du Bouzil Hami ou Boukirch évoquant la femme enceinte. Il comporte également des point signes de fertilité et des triangle plein invoquant la femme. Ainsi, ce motif représente la figuration de la natalité. (Interprétation personnelle)
Mocht chikh Amor Mocht Haj Jomaa Mchot Chikhaoui Mchot Ayada	Tamchot/ Mchot	Tamchot/ mchot est la représentation du peigne Khlela . Le verbe khalla désigne le fait de « pénétrer dans ». D'où il évoque la notion de procréation. Ainsi, ce symbôle est un signe beauté et fertilité. **(Interprétation des tisseuses).**
	Takitcha / Douda Ou Efaa	la takitcha correspond au symbole du verre de terre ou du serpent. Le serpent symbolise la totalité des lunaisons de douze moi de l'année. Les points, figurant le grain, la fértilité l'abondance, sont une invocation à un nouveau cycle de saisons entièrement bénéfique, cycle traduit par les ondulations pleines de promesses du serpent agraire, dont les mues, sont assimilées à celles des champs**(VANDENBROECK, 2000, p. 73).**
1 3 2	1:Koursi Slima Khadem 2: Koursi Aziza matougue 3: Koursi guermessa	La chaise (koursi) est un motif associant deux formes: celle de la fourche constituant les pieds de la chaise et le Serpent formant l'assise. Ce graphisme modélise la chaîse ou le trône de la mariée**(Interprétation personnelle).**
	Tazit/ Jrida	Ce symbole représente une figuration de la tige centrale de la feuille de palme utilisé lors du lavage de la laine. Ce dessin est composé d'une croix évoquant la vie et le cycle infini. Cette dernière est associé au triangle plein, évoquant la femme et les point symbolisant la fertilité.Ainsi, le Tazit / Jrida représente la natalité et la femme enceinte(**Op. Cit).**
	Fatmit Messaoud	Ce motif porte le nom de sa créatrice. Aussi appelé Tafenzat (tête de bœuf) ou Tifeghnas / Ka'ba (fibule), il représente le symbole de la fécondité et de la procréation. Ce dernier correspond à la représentation de l'univers double, née d'un mouvement ascendant et descendant aboutissant à la formation d'un cône ou pyramide à sept strates (cieux)(**Op. Cit).**
	Bambouk	Le bambouk est un motif Douiri reprenant la forme triangulaire du sommet du voile que porte la femme. Ce graphisme symbolise la pudeur de la femme, en référence au voile**(Interprétation des tisseuses).**

NB:
* Le nom associé au symbole correspond au nom des personnes qui les ont découvert ou inventé.
*Les signes berbères appliqués au tissage est issu de l'environnement de la femme et en particulier de la nature.

Graphismes	Noms	Symboliques
	*Bouzel/ Louha *Esal Bouzel/ Frach Ellouha	*La planche (Bouzel/ Louha) est un graphisme carré composé de losanges, de triangles et d'autres formes caractéristiques du klim Margoum des villages berbères de Tataouine (Chenini, Douiret,- Guermessa). *La forme rapetisse de la planche est nommée Esal bouzel/ Frach Ellouha. Elle est positionnée de chaque coté de la planche. * Cette image symbolise la création vitale. Aussi nommé noyaux à épines (Ka'ba bil shouk), cette figure représente une image mentale de la création vitale. **(VANDENBROECK, 2000, p118).**
	Bouzil Hami / Boukirch	Le symbole du ventre (Bouzil Hami/ Boukirch) est représenté par un losange dont l'intérieur est plein d'autres signes tels-que: les points, les losanges et les triangles. Ce motif aussi appelé fève (foula) représente un idéogramme de la déesse enceinte, de la fécondité de la terre;d'où il évoque une fonction de procréatrice**(VANDENBROECK, 2000, p101).**
	Tit / Eyn	Le motif de l'œil (Tit / Eyn) possède une double fonction: C'est un symbole prophylactique. il signifie également la fécondité. En effet Eyn, œil en arabe désigne également la source, évoquant ainsi la fertilité et la fécondité**(VANDENBROECK, 2000, p121).**
	D'aghrum t-tezizwa/ Kharebga	Les rayon de miel ou damier est un symbole de la colonne de vie. Il renferme les âmes et germes de l'univers, bourdonnement comme l'alternance du blanc et noir indique une pénétration réciproque des principes à l'origine de tout ce qui vie **(VANDENBROECK, 2000, p199).**
	Matmava / Chouka	La représentation de l'épine (Matmava/ Chouka) est un motif constitué de triangles disposés en miroir. Ce dernier évoque les contractions de la femmes enceinte. **(VANDENBROECK, 2000, p97).**
	Tadgaguet / Degague	Le motif du tiangle plein (Tadgaguet/ Degagua) représente la femme**(VANDENBROECK, 2000, p163).**
	Tou slift/ Faracha	Le motif du papillon (Tou slift / Faracha) représente une métaphore de l'âme qui naît et symbolise l'utérus**(Op.Cit)**
	Tahout/ El Houta	Le poisson étant un animal qui pond un grand nombre d'œufs. Le symbole qui lui est associé signifie la fertilité et la fécondité**(VANDENBROECK, 2000, p98).**

Graphismes	Noms	Symboliques
	Akaab/ Degaga ou teklila	Ce motif est issu de l'association de trois graphismes (le point «Boul Jmel», Les franges « Hawfi» et le triangle plein). *Le point (Boul Jmel / urine de chameau), motif composait de moucheture évoque le sperme. *La frange (Hawfi) évoque la sensibilité matricielle lors de l'accouplement. * Le triangle plein désigne la femme. Ainsi l'Akaab évoque l'alliance physique de l'homme et de la femme(**Interprétation personnelle**).
	Echok/Chouka	Le motif de l'épine (Echok / Chouka) évoque les contractions de la femme (**VANDENBROECK, 2000, p97**).
	Mirioul / Balat	Le trai horizontal est appelé Mirioul / Balat
	Kaba Cheneneouya/ Kebit el Haloua	Ce graphisme est également appelé le pôle (Qotba).La racine q-t-b évoque la «concentration en un point» le remplissage, la réunion. Qotba repésente le centre de gravité qui régule l'union et la divition, les contractions et les ouvertures. (**VANDENBROECK, 2000, p217**).
	Jedwel / Mkas	Ce motif est composé de croix et de points. La croix est l'image intermédiaire entre le ciel et la terre. Elle évoque la vie et le cycle infini(**Interprétation personnelle**).
	Iziweyn / Jrida	Ce motif représentant les vagues (El mouja) évoque l'avenir imprévisible de la vie future (**VANDENBROECK, 2000, p227**).
	Hawfi/ Siidya	La frange (Hawfi/ Siidya) modélise la sensation matricielle associée aux frémissements, aux vertiges, à la joie ressentie lors de la procréation(**VANDENBROECK, 2000, p213/ 222**).
	La Khomsa	Le symbole de la main (Khomsa) indique l'accomplissement de tous les désir. Elle représente tout autant un motif de protection , que de gestation(**VANDENBROECK, 2000, p136/ 153**).

Table des matières